CBM.002

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/rapportsdujuryin01expo

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE
ET DES COLONIES

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889
À PARIS

RAPPORTS DU JURY INTERNATIONAL

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION

DE

M. ALFRED PICARD
INSPECTEUR GÉNÉRAL DES PONTS ET CHAUSSÉES, PRÉSIDENT DE SECTION AU CONSEIL D'ÉTAT
RAPPORTEUR GÉNÉRAL

Groupe I. — Œuvres d'art

CLASSES 1 À 5 *BIS*

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

M DCCC XC

C. F. E.

RAPPORTS DU JURY

SUR

L'EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889

7212

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE
ET DES COLONIES

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889
À PARIS

RAPPORTS DU JURY INTERNATIONAL

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION

DE

M. ALFRED PICARD
INSPECTEUR GÉNÉRAL DES PONTS ET CHAUSSÉES, PRÉSIDENT DE SECTION AU CONSEIL D'ÉTAT
RAPPORTEUR GÉNÉRAL

Groupe I. — Œuvres d'art

CLASSES 1 À 5 *BIS*

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

M DCCC XC

Fb 165
90

CLASSES 1 ET 2

Peintures à l'huile. — Peintures diverses et dessins

RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL

PAR

M. GEORGES LAFENESTRE

CONSERVATEUR DE LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE

COMPOSITION DU JURY.

MM. Meissonier, *Président*, membre de l'Institut . . . . . France.
Artz (C.), *Vice-Président* . . . . . Pays-Bas.
Lafenestre, *Rapporteur*, conservateur de la peinture au musée du Louvre . . . . . France.
Dannat (W. T.), *Secrétaire*, artiste peintre . . . . . États-Unis.
Jettel (Eugène de), artiste peintre . . . . . Autriche-Hongrie.
Portaels (Jean), artiste peintre, membre de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts, directeur de l'Académie des beaux-arts à Bruxelles . . . . . Belgique.
Robie (Jean), artiste peintre . . . . . Belgique.
Verlat (Charles), artiste peintre, membre de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, directeur de l'Académie royale d'Anvers . . . . . Belgique.
Tuxen (L.), artiste peintre . . . . . Danemark.
Mélida (Enrique), artiste peintre . . . . . Espagne.
Rush Hawkins (le général) . . . . . États-Unis.
Pearce (Charles Spargue) . . . . . États-Unis.
Armitage (Edward), membre de l'Académie royale . . . . . Grande-Bretagne.
Davis (H. W. B.), membre de l'Académie royale . . . . . Grande-Bretagne.
Ouless (W. W.), membre de l'Académie royale . . . . . Grande-Bretagne.
Besnard (Albert), artiste peintre . . . . . Grèce.
Pittara (Charles), artiste peintre . . . . . Italie.
Becker (de), artiste peintre . . . . . Finlande.
Skredsvig (Christian), artiste peintre . . . . . Norvège.
Willy-Martens, artiste peintre . . . . . Pays-Bas.
Pranishnikoff, artiste peintre, attaché au Ministère de la guerre . . . . . Russie.
Salmson (Hugo), artiste peintre . . . . . Suède.
Meuron (A. de), artiste peintre . . . . . Suisse.
Heilbuth (Ferdinand), artiste peintre . . . . . Section internationale.
Kuehl, artiste peintre . . . . . Section internationale.
Bonnat (Léon), membre de l'Institut, artiste peintre . . . . . France.
Bouguereau, membre de l'Institut, artiste peintre . . . . . France.
Breton (J.), membre de l'Institut, artiste peintre . . . . . France.
Carolus-Duran, artiste peintre . . . . . France.
Cazin, artiste peintre . . . . . France.
Duez, artiste peintre . . . . . France.
Fantin-Latour, artiste peintre . . . . . France.
Fourcaud (de), critique d'art . . . . . France.
Français, artiste peintre . . . . . France.
Gérôme, membre de l'Institut, artiste peintre . . . . . France.

MM. Gervex (H.), artiste peintre	France.
Henner, membre de l'Institut, artiste peintre	France.
Laurens (J.-P.), artiste peintre	France.
Mantz (Paul), critique d'art, directeur général honoraire des beaux-arts	France.
Puvis de Chavannes (P.), artiste peintre	France.
Roll (A.-P.), artiste peintre	France.
Vollon (Antoine), artiste peintre	France.
Deschamps (C. W.), *suppléant*, secrétaire honoraire du Comité des beaux-arts	Grande-Bretagne.
Thoren (Othon de), *suppléant*, artiste peintre	Autriche-Hongrie.
Robert, *suppléant*, artiste peintre	Belgique.
Frolich, *suppléant*	Danemark.
Beruete (A. de), *suppléant*	Espagne.
Bartlett (Paul W.), *suppléant*	État-Unis.
Rossi, *suppléant*	Italie.
Thaulow (Fritz), *suppléant*	Norvège.
Hagborg, *suppléant*	Suède.
Roger-Ballu, *suppléant*, inspecteur des beaux-arts	Section internationale.
Michel (André), *suppléant*, critique d'art	France.
Busson (Ch.), *suppléant*, artiste peintre	France.
Galland, *suppléant*, artiste peintre	France.
Gosselin, *suppléant*, conservateur du musée de Versailles	France.
Hamel (Maurice), *suppléant*, critique d'art	France.
Harpignies, *suppléant*, artiste peintre	France.
Lerolle (H.), *suppléant*, artiste peintre	France.

PEINTURES À L'HUILE.

PEINTURES DIVERSES ET DESSINS.

PREMIÈRE PARTIE.

SECTIONS FRANÇAISES.

(1789-1889.)

Dans la première séance du jury international de la peinture au Champ-de-Mars, les artistes étrangers, formant la majorité, ont demandé à l'unanimité qu'une médaille d'honneur fût décernée collectivement à tous les exposants français. Ils entendaient par là reconnaître la supériorité générale de nos peintres, dans la dernière période décennale, depuis 1878. Les règlements ne permettaient pas d'accueillir cette proposition, dont la conséquence eût été de priver nos artistes des récompenses nominatives qu'ils avaient le droit d'espérer. Avant la clôture des opérations, les mêmes jurés sont revenus pourtant sur cette pensée; ils ont décidé de consigner dans une pièce annexée aux procès-verbaux l'expression du regret qu'ils éprouvent de ne pouvoir donner à leur admiration pour l'école française une forme publique et officielle.

Ce n'est pas la première fois que les peintres étrangers accordent à nos peintres nationaux un semblable hommage sur le champ de bataille. C'est avec la même spontanéité que, chez eux aussi, à Anvers en 1885, à Amsterdam en 1883, à Vienne en 1882, à Munich en 1883 et en 1879, ces rivaux, généreux et courtois, ont témoigné leur reconnaissance à une école dont beaucoup d'entre eux sont sortis. Si l'on se reporte plus loin encore, aux grands concours internationaux de 1878, de 1873, de 1867, de 1855, on y constate, depuis près d'un demi-siècle, dans la répartition des récompenses, la même inégalité en notre faveur, et, pour peu qu'on ait parcouru les musées d'Europe, on n'est pas éloigné de croire que, pour la période antérieure, la même comparaison eût donné les mêmes résultats, tant l'influence de l'école française depuis la Révolution s'est fortement marquée dans tous les pays, sauf en Angleterre!

Quelles sont les causes d'une suprématie conservée avec une telle persistance, à travers toutes les perturbations politiques et sociales, en dehors de toute fixité d'idéal, au milieu d'une instabilité presque incessante des doctrines et des théories? Où en étions-nous lorsque nous avons commencé d'exercer cette domination sur les fantaisies?

Où en sommes-nous, aujourd'hui, après une si longue pratique de la souveraineté? Quelles chances nous reste-t-il de la conserver? Parmi les innombrables questions d'esthétique et de critique que peut soulever une visite au palais des Beaux-Arts, en voilà quelques-unes qui présentent, ce semble, pour notre pays, un plus grave intérêt qu'un intérêt de curiosité et que chacun s'adresse plus ou moins à lui-même en passant. Les organisateurs de l'Exposition les avaient bien prévues; ils se sont efforcés d'y répondre en installant, auprès de l'Exposition décennale, une exposition complémentaire et rétrospective des chefs-d'œuvre de la peinture nationale depuis 1789 jusqu'à 1878, et c'est par l'examen de cette exposition centennale qu'on se prépare le mieux à comprendre les résultats obtenus dans la dernière période par nos contemporains, résultats abondamment groupés dans l'exposition décennale.

I

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE.

(1789-1879.)

Des collections de ce genre sont toujours extrêmement difficiles à former; car, quel que soit le zèle qu'on y apporte, il reste toujours dans les séries des lacunes plus ou moins regrettables. Dans l'espèce, il est surtout fâcheux que les organisateurs n'aient pas eu à leur disposition des locaux mieux appropriés. La coupole centrale, sous laquelle sont suspendues, le long de trop vastes parois, la plupart des grandes toiles, leur déverse d'en haut, à travers des complications de reflets multicolores, une lumière inégale et désordonnée qui ne leur est nullement favorable. D'autre part, la dispersion et l'exiguïté des annexes n'ont point permis d'y suivre, pour la disposition des documents, un ordre nettement chronologique, le seul ordre utile et instructif en pareil cas. On éprouve quelque peine à se reconnaître d'abord dans cet intéressant pêle-mêle; mais pour peu que l'on aime la peinture, on s'en trouve vite et largement payé. La génération actuelle, qui n'a point assisté au merveilleux spectacle de l'avenue Montaigne en 1855, trouve là une occasion inattendue de ressaisir la liaison entre les arts du présent et les arts du passé, et de comprendre par quelle suite de laborieux efforts et de luttes passionnées la génération qui l'a précédée a conquis et assuré aux peintres modernes une liberté sans précédents. Si l'on peut, dans cette Exposition centennale, constituée à la hâte au milieu de grandes difficultés, regretter l'absence de plusieurs éléments sérieux d'information, si certaines personnalités importantes ne s'y trouvent que peu ou mal représentées, tandis que d'autres, assez médiocres ou très discutables, y occupent une place excessive, il est facile, pour ceux qui ont le goût de ces études, d'aller chercher dans les musées, au Louvre ou à Versailles, les pièces complémentaires et de rendre ainsi à chacun, dans cette mêlée d'abord un peu confuse d'activités contradictoires, la part d'honneur qui lui revient.

A distance, aujourd'hui que sont tombées les poussières et les fumées de la bataille romantique, ce qui nous frappe, c'est un air de similitude et de parenté peu à peu repris par les œuvres des mêmes périodes, lors même qu'elles sont le produit d'écoles hostiles. L'action fatale du temps qui, chez les uns, assombrit et apaise les vivacités et les fraîcheurs du coloris et, chez les autres, enveloppe et réchauffe les sécheresses et les froideurs de la ligne, contribue sans doute pour quelque chose à cette réconciliation apparente. Néanmoins, c'est là un fait qui éclate aux yeux : malgré les différences des systèmes, des tempéraments, des procédés, différences dont les contemporains, les voyant de plus près, sont volontiers disposés à s'exagérer l'importance, le fonds de l'imagination, alimenté par le courant général des idées, reste à peu près le même chez les artistes d'une même génération. Entre l'héroïsme idéal de David et l'héroïsme réel de Gros, entre l'antiquité théâtrale de Pierre Guérin et l'antiquité poétique de Prud'hon, entre l'exaltation pittoresque de Delacroix et l'exaltation plastique d'Ingres, entre le dilettantisme anecdotique de Paul Delaroche et le dilettantisme observateur de M. Meissonier, les différences sont moins grandes qu'on n'est porté à le croire. Avec un peu d'attention, on peut saisir aujourd'hui entre eux la communauté de certains traits qui, aux yeux de la postérité, leur donnera de plus en plus la marque générale de leur temps.

Ce qui, en définitive, classe les œuvres de peinture, c'est la somme de sensations, de sentiments, de passions, d'observations, d'idées que les artistes sont parvenus à y fixer au moyen d'une réalisation apparente par des formes colorées. Plus cette réalisation est complète, expressive, individuelle, plus l'œuvre a de valeur et de portée. Si cette réalisation fait défaut, quel que soit l'intérêt du but visé, l'œuvre n'existe pas. L'oubli de cette vérité banale est la cause de nos plus grandes erreurs dans les jugements que nous portons sur nos contemporains; l'empressement que met le public à prendre les intentions pour des faits, lorsque les peintres, par leur manière ou leurs sujets, caressent les goûts du jour et flattent ses habitudes, équivaut presque toujours à un véritable aveuglement. La fonction de la postérité est de remettre les choses à leur juste place. Sommes-nous, à cette heure, suffisamment dégagés des dernières luttes, pour être en mesure d'accomplir ce triage délicat avec une impartialité suffisante? Ce serait une outrecuidance de le penser. C'est déjà beaucoup qu'il nous soit à peu près possible de démêler, dans le vaste fleuve d'activité qui emporte les peintres français depuis un siècle, les doubles courants qui, se séparant sans cesse pour toujours se réunir, en forment la masse profonde et majestueuse, et d'y suivre, dans leur marche parallèle, le courant de science et le courant d'imagination, le courant de traditions et le courant d'observations, le courant d'idéalisme et le courant de réalisme, qui, en se mêlant à doses inégales, lui donnent, suivant les heures, une apparence, une profondeur, une saveur différentes, mais qui descendent tous deux à la fois des mêmes sources intarissables, l'amour de la vie et l'amour de la nature.

§ 1.

Il est certain qu'après 1750, si une réaction ne s'était pas opérée contre Boucher, Van Loo, Natoire et leurs pâles imitateurs, la peinture française, de plus en plus réduite à des pratiques affadies, courait le risque de s'anéantir dans la futilité et dans l'insignifiance. L'étude de la nature était peu à peu devenue, pour ces décorateurs superficiels, une superfluité gênante. Par une conséquence logique, à mesure que s'affaiblissaient en eux le respect de la vérité et le sens de la beauté, leur technique non renouvelée perdait de son côté, en force et en solidité, ce qu'elle gagnait en souplesse et en facilité. Rien de plus mou, de plus incorrect, de plus incertain que cette peinture efféminée de la fin du XVIIIe siècle, non seulement chez Lagrenée et Drouais, mais aussi chez Greuze, dont les littérateurs et les moralistes crurent en vain pouvoir opposer la sensiblerie à la sensualité de ses rivaux, et qui demeura toujours, sauf en quelques études et portraits, un assez médiocre exécutant. Chardin et La Tour, presque seuls, conservèrent alors avec une surprenante franchise, dans ce milieu corrompu, l'intelligence des réalités saines et de la facture simple et forte. Quelques dessins de Greuze et de Fragonard, avec deux peintures de ce dernier, le *Pacha* et les *Guignols*, montrent bien au Champ-de-Mars ce qu'était devenu le sentiment de la forme chez les plus habiles et les plus populaires. On ne saurait mettre plus d'impertinence aimable, dans la sentimentalité ou dans la légèreté, à se moquer de la réalité palpable et des conditions nécessaires à l'existence des corps. Dans toutes ces figurines lestement troussées ou retroussées, ni proportions, ni os, ni muscles, à peine des carnations, lorsque le pinceau s'en mêle, et quelles carnations! Molles, flasques, jaunâtres. Et tout cela fuyant, coulant, disparaissant dans les évanouissements douceâtres d'une harmonie artificielle qui laisse autant d'énervement dans les yeux que de vide dans l'esprit! Le *Pacha* et les *Guignols*, comme toutes les peintures exposées, sont postérieurs à 1789. Ce sont des ouvrages de la vieillesse de Fragonard, qui mourut en 1806. Le maître s'était montré naguère plus vif et plus brillant, et, si le fond de son talent n'avait jamais été bien solide, il en avait presque toujours sauvé les apparences, grâce à l'esprit de sa touche imprévue, souple, amusante. Ce n'était pas pour rien qu'il avait tant aimé Tiepolo; il lui en était resté quelque chose.

La génération qui suivit, celle qui se trouva perdue entre la décadence de Boucher et l'avènement de David, celle qui opère dans les dernières années de Louis XVI et pendant la Révolution, devait souffrir d'une éducation plus détestable encore. L'abus qu'on avait fait du décor la jeta dans le mépris de la peinture elle-même. A ce moment commence à se manifester, même chez les portraitistes, les plus fidèles pourtant de tous aux bonnes traditions du métier, une indifférence singulière pour l'éclat, la consistance, l'harmonie des couleurs, un affaiblissement pitoyable dans le rendu et dans l'effet. L'indigence pittoresque atteint sa limite extrême chez ces petits-maîtres spirituels qui

étudient les mœurs avec tant d'ingéniosité et souvent de si fines observations, à la ville ou à la campagne, sous la République. Si le *Houdon dans son atelier* et les *Trois enfants jouant au soldat,* de Boilly, sont intéressants par l'exactitude des personnages et des accessoires, combien l'aspect en est sec et glacial ! Il faudra du temps à cet infatigable producteur pour qu'il apprenne à réchauffer quelque peu ses bonshommes en porcelaine ! C'est bien à cette peinture proprette, mince et lisse qu'on pourrait appliquer le mot un peu dur de Gros devant la *Didon* de Pierre Guérin : «Si j'entrais là dedans, je casserais tout !» Dans le *Coin du café de Foy,* en 1824, Boilly devient plus sensible à l'harmonie; il comprend Metzu après avoir trop fréquenté Mieris. Rendons-lui cette justice que, dans le portrait, même auparavant, il avait eu des rencontres heureuses; il lui avait suffi, comme à tant d'autres, de se mettre en contact direct avec la vie, pour être excité et animé. L'aimable *Lucile Desmoulins* avait opéré un de ces miracles; c'est une image plaisante, fine, expressive, malgré des restes de froideur dans la facture. Cette froideur, à ce moment, se retrouve chez presque tous les portraitistes en vogue. Mme Vigée-Lebrun n'y échappe pas lorsqu'elle nous présente son groupe, assez brillant d'apparence, mais au fond peu solide, d'une touche sèche et dure, la *Jeune mère et son enfant.* Combien plus d'agrément et de vivacité dans la tête souriante et vive, quelque peu évaporée, de *Carle Vernet!* Le seul peintre de ce temps qui, à vrai dire, se révèle au Champ-de-Mars comme supérieur à sa réputation, c'est l'honnête Martin Drolling (1752-1827), l'auteur de la *Cuisine,* du Louvre, si bien rangée et si reluisante. Ses trois portraits, ceux de *Mme Vincent,* de *M. Belot,* de *Baptiste aîné,* sont à la fois les œuvres d'un physionomiste hors ligne et d'un praticien consommé; celui de Baptiste, surtout, qui appartient à la Comédie-Française, pour la justesse, la sûreté, la délicatesse, est un chef-d'œuvre d'observation loyale.

Il est deux artistes supérieurs qu'on regrette de ne pas rencontrer au Champ-de-Mars : Vien, mort en 1809, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, et Joseph Vernet, mort le 3 décembre 1789 à l'âge de soixante-quinze. La justice eût voulu qu'on nous les montrât en tête de l'école moderne, car ce sont eux qui, l'un dans l'histoire, l'autre dans le paysage, comprirent les premiers la nécessité d'un retour décidé au respect de la nature. Les deux peintures du Louvre, l'*Ermite endormi,* cette étude vigoureuse, d'un réalisme presque moderne, le *Saint Germain* et le *Saint Vincent,* cette composition si claire et si colorée, datent, l'une de 1750, l'autre de 1755. Pendant son premier séjour en Italie, Vien, au grand désespoir de son directeur Natoire, avait osé regarder d'un œil timide les maîtres qu'on ne regardait plus, le brutal Caravage et les primitifs Vénitiens. Il était aussi descendu dans les ruines d'Herculanum, où il s'était épris de la véritable antiquité. Dans son atelier se forma tout le groupe des novateurs qui voulurent fonder la réforme de l'art sur une intelligence plus exacte de l'art antique et sur une étude plus attentive de la nature. La plupart devaient, il est vrai, se laisser assez vite absorber par la personnalité énergique de leur condisciple Louis David. Toutefois, à leurs débuts, Ménageot, Vincent, Taillasson, ne mirent pas moins d'ar-

deur à s'élancer dans la route frayée par Joseph-Marie Vien. L'un des plus jeunes, Regnault (1754-1820), parut même, durant quelque temps, le seul rival qu'il fût possible d'opposer à ce terrible David. Il se laissait, en effet, beaucoup moins que lui, entraîner vers l'imitation sculpturale et s'efforçait en général de concilier le dessin et la couleur, le style et la vie; son tableau des *Trois Grâces,* de la collection Lacaze, parut en son temps une œuvre d'un naturalisme outré. Plus tard Regnault s'assagit, il devint le modèle des professeurs académiques, «le Père La Rotule», mais il avait quelque droit à figurer aussi parmi les précurseurs de l'art moderne. Quant à Joseph Vernet, il suffit de regarder au Louvre ses études si lumineuses et si argentines, le *Pont et le Château Saint-Ange,* et le *Ponte-Rotto,* études peintes à Rome vers 1740, il suffit de les comparer avec les études faites par Corot, vers 1850, dans les mêmes lieux, pour saisir le lien d'étroite parenté qui rattache les deux maîtres du paysage français à cent ans de distance.

Au Champ-de-Mars, comme dans l'histoire, la place d'honneur est pour David; ce n'est que justice. Une dictature comme celle que cet artiste énergique exerça sur la France et sur l'Europe durant plus de trente ans n'est si universellement acceptée que parce qu'elle s'accorde avec les tendances contemporaines. Ce n'est pas David, assurément, qui ressuscita en France le goût des études antiques, déjà mis à la mode par Caylus et Barthélemy, ce n'est pas lui non plus qui détermina, par dégoût des folâtreries et des polissonneries, dans toutes les intelligences droites, des aspirations nouvelles vers un idéal d'art plus sérieux et plus noble. La même passion pour Rome et pour la Grèce, les mêmes ambitions d'héroïsme et de grandeur n'animent-elles pas tous les hommes de la Révolution et de l'Empire? Lorsque parut, au Salon de 1784, *le Serment des Horaces,* personne ne songea donc à y critiquer la raideur des attitudes, l'emphase des gestes, la dureté des contours : on ne vit, dans cette raideur que de la fermeté, dans cette emphase que de la grandeur, dans cette dureté que de la précision. David formulait seulement dans cette scène héroïque ce que tous depuis longtemps appelaient de leurs désirs, un art viril, digne et puissant. Du premier coup, il est vrai, le réformateur dépassait le but, ne pensant plus qu'à l'attitude sculpturale des figures et à leur netteté linéaire, sacrifiant tout à cette netteté, aussi bien l'harmonie colorée que l'exactitude lumineuse et que l'expression physionomique. Mais c'est parce qu'il était excessif qu'il fut compris, fit disparaître tous ses rivaux, s'imposa!

Il semble qu'on ait eu peur, au Champ-de-Mars, de nous montrer David sous cet aspect démodé de styliste systématique et rigide, régentant l'école avec cette volonté de fer dont les effets se prolongèrent longtemps après sa mort. On n'y voit de lui que des portraits, et un grand assemblage de portraits, *le Sacre de l'empereur Napoléon* et le *Couronnement de l'impératrice Joséphine,* c'est-à-dire ses œuvres les moins contestables, mais non pas celles peut-être qui agirent le plus sur ses contemporains. Le choix d'ailleurs est excellent et bien fait pour apprendre à ceux qui ne le sauraient pas combien l'auteur des *Sabines* et du *Léonidas,* placé directement en face de la vie, savait l'ex-

primer avec simplicité et précision, combien aussi ce maître sincère, beaucoup moins exclusif dans sa pratique que dans sa théorie, était plus ouvert qu'on ne le croit d'habitude aux honnêtes séductions de l'exécution pittoresque. Il y a déjà, à défaut de chaleur, dans ses deux toiles datées de 1788 et 1790, *M. et Mme Lavoisier, Michel Gérard, membre de l'Assemblée nationale et sa famille,* un tel air de loyauté, une telle simplicité d'attitudes, une telle exactitude des visages, qu'on ne pense plus à regretter la grâce et l'éclat de tous ces beaux portraitistes d'autrefois, si habiles mais si suspects, les Nattier, les Largillière, les Rigaud. Voici donc, cette fois, de nouveau, un homme qui regarde son semblable, les yeux dans les yeux, et qui, loyalement, tranquillement, sans souci de plaire à tel ou tel amateur par l'originalité ou par la convenance de certains procédés, s'efforce de le représenter tel qu'il le voit. A cet égard, *La famille de Michel Gérard* est un morceau plus intéressant encore que le *Lavoisier,* assis à son bureau avec sa femme auprès de lui. Dans cette dernière toile, le peintre a cédé aux habitudes courantes, il a cherché un arrangement agréable du groupe; il se sent encore gêné. Avec le député de province il en a pris à l'aise : Michel Gérard, en bras de chemise, les poings sur ses genoux, est assis dans sa chambre; près de lui, ses quatre enfants; sur le devant, debout entre ses jambes, un petit garçon, son livre à la main, une fillette assise devant son clavecin; derrière, deux jeunes gens debout; tous les cinq sérieux à plaisir, avec de bonnes physionomies qui réjouissent, posant avec une naïve satisfaction. Dans cette peinture, un peu mince, mais serrée, on devine le maître d'Ingres, avec un certain charme de gaucherie loyale qu'Ingres conserva longtemps. Entre le *Michel Gérard* et le portrait de *Madame Récamier* il y a quinze ans d'activité, quinze ans de réflexion. Ne nous étonnons point que ce dernier, à l'état d'ébauche, marque un immense progrès, pour la souplesse et pour l'ampleur. Tout le monde connaît ce chef-d'œuvre de grâce et de simplicité. Son transport du Louvre au Champ-de-Mars n'a rien pu lui faire perdre, malgré la crudité d'une lumière violente et les surprises d'un entourage mêlé. Que n'a-t-on pu joindre au *Michel Gérard* et à *Madame Récamier* quelques-uns des derniers portraits faits par David, en Belgique, durant son exil, de 1815 à 1825, par exemple les trois *Dames de Gand* de la collection Van Praet! On aurait vu le vieux maître prendre, avant d'expirer, sa dernière leçon de ces flamands chauds et colorés qu'il regrettait d'avoir méconnus. Preuve bien frappante et bien touchante de la sincérité intelligente qu'apportait dans toutes les choses de l'art cet homme supérieur dont on s'est plu à exagérer le rigorisme et l'inflexibilité!

La vaste et majestueuse composition du *Couronnement de l'impératrice Joséphine* est très curieuse sous ce rapport. Lorsque le nouvel empereur donna à l'ancien ami de Robespierre et de Marat, en 1805, le titre de son premier peintre, il lui commanda en même temps quatre toiles: le *Couronnement,* la *Distribution des aigles,* l'*Entrée à l'Hôtel de Ville,* l'*Intronisation à Notre-Dame.* Les deux premières seules furent exécutées. Dans la *Distribution des aigles,* qui est restée à Versailles, David se dégage mal de ses habitudes scolaires; le groupe des officiers porteurs de drapeaux, qui escaladent, en

se bousculant, l'estrade impériale, les bras violemment allongés, rappelle singulièrement le trio des Horaces, par la raideur tendue des attitudes et par l'emphase théâtrale des gesticulations; on dirait que ces rigides guerriers se sont multipliés pour pouvoir mieux s'enchevêtrer, dissimulant mal sous les culottes de peau et les habits brodés leurs carapaces de fer. Le peintre eut même l'intention de donner plus de grandeur classique à la scène en y faisant planer, au-dessus des bonnets à poil, des allégories volantes, mais l'idée fut mal accueillie; il y renonça. L'imagination de David avait toujours été plus laborieuse qu'abondante; la volonté et l'érudition dans ses compositions jouent en réalité le premier rôle; c'est seulement devant la nature qu'il est en pleine possession de ses moyens, bien que lui-même et ses amis pensent le contraire. Dans le *Couronnement,* il eut le bon sens de mettre de côté, sans doute à regret, ses doctrines rigoureuses qui ne lui permettaient pas de voir le sujet « d'un tableau d'histoire » dans la représentation d'une scène contemporaine : il se contenta de reproduire, avec toute l'exactitude dont il était capable, le spectacle imposant qu'il avait eu sous les yeux. C'est ainsi que nous possédons, avec un document historique de la plus haute valeur, une des œuvres qui marquent le mieux une rupture complète avec les habitudes antérieures en fait de peintures officielles, une de celles qui inaugurent l'avènement d'un esprit absolu de vérité, de simplicité, de sincérité, dans la peinture historique. Supposez le même sujet traité au XVIIe ou au XVIIIe siècle, suivant les formules décoratives en usage : vous y verriez sans doute plus d'éclat, plus de pompe, plus de mouvement, mais au prix de quels sacrifices d'exactitude! David transporta, dans la grande peinture, la sincérité qu'avaient déjà apportée nos spirituels dessinateurs de la cour, Cochin, Moreau, Saint-Aubin, en des occasions pareilles, sur leurs feuilles de papier; il le fit avec son intégrité ordinaire. Ce qui lui manque, c'est facile à voir; il avait trop méprisé jusqu'alors l'effet pittoresque, il avait trop fait fi de la couleur, des belles pâtes, de la touche grasse et large, pour pouvoir en un jour, même en regardant Rubens et Véronèse, leur emprunter beaucoup de leur vivacité éclatante. Mais comme il indique nettement, même où il ne l'obtient pas, l'effet qu'il faudrait produire! Avec quelle sûreté, avec quelle autorité ferme et tranquille sont distribués ces groupes, plus ou moins en vue suivant leur importance, dans la grande basilique, tous tenus en leur place par une lumière, froide sans doute, mais admirablement juste et bien répartie! La Joséphine agenouillée, le Napoléon debout, le pape Pie VII, le cardinal Caprara assis derrière, sont depuis longtemps des figures célèbres! Combien d'autres portraits, nets, frappants, indiscutables, dans cette vaste assemblée! Ce qui est presque touchant, dans l'effort calme et patient fait par l'artiste pour rendre tout ce qu'il a vu, même ce qui convient le moins à ses goûts austères, le brillant des dorures, la splendeur des velours, le chatoiement des soies, c'est la conscience avec laquelle il évite de se jeter à côté de son sujet. Il n'y a peut-être pas de grande page historique où l'on puisse louer une telle absence de hors-d'œuvre, de superfétations, de caprices personnels. Si David n'est pas un virtuose de couleur, c'est un virtuose de

style, et il doit se tenir à quatre pour ne pas donner à quelques-uns de ces courtisans empanachés des allures plus romaines. Mais, en définitive, le respect de la vérité l'emporte. On a bien fait de donner au *Couronnement* la place d'honneur; nos réalistes bruyants y peuvent voir qu'on aimait la réalité avant eux, ils y peuvent apprendre que la science n'est pas inutile pour la représenter. Si David avait moins étudié les torses nus et les marbres antiques pour fabriquer des héros grecs et romains, il est probable qu'il n'eût exécuté, d'une main si virile, ni le *Couronnement* ni *Madame Récamier*.

Si l'on ne voyait que le *Couronnement*, on ne s'expliquerait pas la nécessité d'une révolution contre l'autorité de David ni la violence avec laquelle cette révolution devait être conduite. Pour en comprendre la légitimité, il faut se reporter aux doctrines mêmes de David et surtout aux effets désastreux produits par ces doctrines chez ses élèves et chez ses imitateurs. On a jugé inutile de nous montrer ce qu'était devenu le style héroïque entre les mains de ces froids praticiens. On a supposé que les immenses machines tragiques de Guillon-Lethière, les académies contournées et gonflées, de Girodet-Trioson, les nudités froides et lisses de Gérard, pour instructives qu'elles pussent être, offriraient trop peu d'agrément au public. Peut-être a-t-on eu raison, bien que la foule, moins sensible que les spécialistes, artistes ou amateurs, aux modifications incessantes des théories et des procédés, ne rechigne jamais à son plaisir, qu'elle le prenne partout où elle le trouve, et qu'elle garde toujours une naïve et juste indulgence pour les sujets bien présentés et pour les figures nettement expressives. De Girodet, deux portraits, sérieux et exacts, comme tout ce qui sort de l'école, le *Comte de Rumford* et *M. Bourgeon*. De Gérard, «le peintre des rois, le roi des peintres», aucune composition mythologique ni historique, un beau portrait seulement, celui de *Madame Récamier*, assise après le bain, épaules nues, pieds nus, enveloppée dans une tunique blanche, collante et presque transparente, un châle jaune sur ses genoux, portrait fort intéressant à comparer avec celui de David. La *Professional beauty*, chez Gérard, est présentée avec plus de grâce, de ménagements, d'élégance. David, lui, moins assoupli aux concessions mondaines, est plus bourru dans sa franchise. Mais quelle puissance supérieure chez le maître, et comme la femme à la mode, costumée à l'antique, s'y transforme sans effort en une figure antique! Que l'on compare aussi l'exécution des pieds et des mains, si vive et si nette chez David, si lisse et si affectée chez Gérard, on verra où est la vérité. Tout cela soit dit sans diminuer la valeur de Gérard, peintre officiel et peintre mondain, car il apporta dans cette carrière une souplesse et une habileté dont on peut juger par une dizaine d'esquisses empruntées à la collection si curieuse de Versailles. Parmi les esquisses se trouve celle du *Portrait d'Isabey et de sa fille*, du musée du Louvre; cette peinture, chaleureuse et vivante, inspirée par la reconnaissance, est restée son chef-d'œuvre.

En fait, il n'y eut de ce temps et autour de David que deux peintres vraiment indépendants, deux peintres dans le vrai sens du mot, complets dans leur métier, naturels dans leur inspiration, Prud'hon et Gros. Ceux-ci sont vraiment les pères de l'art mo-

derne, ceux qui lui ont transmis à la fois les procédés et la poésie, le sens de la beauté et le goût de la vérité. Par suite des hasards, fâcheux en apparence, de leurs jeunesses difficiles, tous deux eurent la bonne fortune d'échapper à l'oppression irrésistible de David.

L'Italie les sauva tous deux, par des voies très diverses. Prud'hon, pauvre provincial, pensionnaire des États de Bourgogne, se trouva à Rome moins en vue, mais plus libre que les pensionnaires du roi. Lié comme les autres avec Winckelmann, Mengs, Canova, tous les archéologues et artistes que les découvertes d'Herculanum ramenaient vers l'idéal antique, il vécut plus qu'eux, seul et à loisir, devant les œuvres elles-mêmes, romaines et grecques, avec les maîtres du XVIe siècle qui les avaient le mieux comprises dans leur esprit et dans leur charme, Corrège et Léonard de Vinci. Lorsqu'il revint à Paris, tendre, mélancolique, modeste, déjà victime des entraînements de son cœur, déjà malheureux en ménage et surchargé de famille, n'ayant pour soutien que son rêve, il n'y trouva que la misère. Courage et volonté, rien ne lui manquait pourtant; c'est alors qu'il fit, pour des en-têtes de lettres, pour des estampes, pour son plaisir aussi, bon nombre de ces dessins au crayon noir, rehaussés de blanc, dans lesquels éclate, avec une intelligence si vive de la beauté antique et une science de rendu si ferme et si libre, un accent de poésie délicate, profonde, chaleureuse, tout à fait personnelle. Quelques-uns de ces papiers précieux, *Minerve unissant la Loi avec la Liberté et la Nature,* le *Joseph et la femme de Putiphar* et bien d'autres, tout imprégnés encore d'un enthousiasme ardent pour Corrège et Raphaël, se trouvent au Champ-de-Mars, on ne saurait trop les y étudier. Mais, en 1793, le temps n'était guère à ces douces idylles. De 1794 à 1796, Prud'hon dut se réfugier en province, à Rigny, d'où il envoyait aux Didot des dessins pour *Daphnis et Chloé* et pour les œuvres de Gentil-Bernard. C'est là probablement qu'il peignit ce mâle *Portrait de G. Antony,* qui appartient au musée de Dijon. Coiffé d'un tricorne, en habit bleu, culottes blanches, gilet rouge, le jeune officier tient de la main droite par la bride son cheval brun. L'attitude est ferme, l'expression grave, le visage pâle. L'exécution, d'un bout à l'autre, est menée avec force et simplicité, dans une pâte calme et solide, qu'échauffe un mouvement discret, bien dirigé et bien enveloppant, de la lumière. Le pinceau de Prud'hon deviendra, par la suite plus libre, plus souple, plus large; c'est déjà le pinceau d'un peintre très supérieur à ceux que tiennent Mme Vigée-Lebrun, Boilly, Drolling, David. Le *Portrait de Mme Copia,* cette jeune femme brune, très brune, au teint coloré, laide mais vivante, intelligente, appétissante, qui sourit si franchement, ébouriffée et chiffonnée sous sa capote à grosses coques violettes, montre Prud'hon en pleine possession de son talent. On peut voir, dans plusieurs esquisses peintes, *Minerve conduisant le Génie de la peinture au séjour de l'Immortalité,* l'*Amour refusant les richesses,* le *Triomphe de Bonaparte,* l'*Andromaque,* avec quelle sûreté il transportait dans l'allégorie la plus froide la chaleur naturelle et communicative avec laquelle il ressentait les choses de la vie. Dans l'embrassement d'Andromaque captive et de son enfant, deux

figurines lilliputiennes, il y a plus de tendresse contenue, de douleur digne et noble qu'il n'en faudrait pour réchauffer toutes les solennelles tragédies de Pierre Guérin.

La destinée de Gros est plus singulière encore. Celui-ci était un élève de David, un élève soumis, respectueux, convaincu, tellement soumis et tellement convaincu que toute sa vie il éprouva devant son maître comme une honte de son génie, et que si, après une glorieuse carrière, il s'alla noyer dans trois pieds d'eau pour échapper aux insultes des romantiques, c'est en grande partie parce que, abjurant sa personnalité, il était revenu se traîner sur les traces de ce maître systématique et inflexible. Cependant nul plus que Gros n'a démontré par ses peintures vivantes et colorées l'insuffisance du système pseudo-classique, à l'heure même de son triomphe, nul n'a plus contribué à le renverser. Révolutionnaire inconscient, novateur à regret, audacieux et timoré, Gros restera un des exemples les plus singuliers des contradictions théoriques et pratiques auxquelles peut être en proie l'intelligence la plus ouverte lorsqu'elle n'est pas soutenue par la fermeté de caractère! Si Gros avait eu quelque aisance, s'il avait pu servir humblement David, il était perdu. La ruine de sa famille en 1792 l'obligea, par bonheur, à faire des portraits. C'est en travaillant sur les routes qu'il parvint l'année suivante à gagner l'Italie sans pouvoir dépasser Florence et Gênes, où il végéta, mais où il admira, surtout à Gênes, moins les Italiens que les Flamands Rubens et Van Dyck. En 1796, il connaît à Gênes Mme Bonaparte, qui le présente à son mari dont il fait le portrait après Arcole; le général en chef s'intéresse au jeune homme et l'attache à l'armée d'abord comme inspecteur des revues, puis comme membre de la commission chargée de choisir les œuvres d'art à expédier en France. Existence nomade, mouvementée, dans laquelle il y a peu de place pour les études méthodiques et patientes, beaucoup pour l'observation, la réflexion, l'émotion, la vie. En 1801, à son retour à Paris, Gros obtient au concours un prix pour son exquisse du *Combat de Nazareth;* en 1804 il expose *Les pestiférés de Jaffa.* Les pontifes du contour n'attachent pas grande importance à cette œuvre étonnante; c'est de la peinture de genre, quelque chose comme du Taunay, du Swebach, du Carle Vernet agrandi. Cependant d'autres œuvres suivent, inégales et improvisées, mais non moins nouvelles, non moins ardentes, non moins puissantes, la *Bataille d'Aboukir* en 1806, le *Champ de bataille d'Eylau* en 1808, la *Bataille des Pyramides* en 1810, *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis* en 1812. Et personne, parmi les contemporains, ne se doute de la révolution que ces peintures portent dans leurs flancs! Et David continue à témoigner pour son élève une sorte d'indulgence et de compassion humiliantes! Il espère toujours, il espère quand même, comme il le lui écrira encore dix ans plus tard, que, lorsqu'il le pourra, il abandonnera «les sujets futiles et les tableaux de circonstance» pour faire enfin «de beaux tableaux d'histoire», c'est-à-dire des Grecs et des Romains! Le *Portrait de Gros à vingt ans* et *le Général Bonaparte à cheval* ont un bel air de jeunesse et d'entrain qui ravit. Le *Louis XVIII quittant le palais des Tuileries dans la nuit du 20 mars 1815* sent déjà un homme un peu fatigué, mais qui comprend admirablement tout ce

que cherchera la peinture moderne dans la représentation des scènes historiques : vraisemblance et simplicité de la mise en scène, exactitude expressive des attitudes, des gestes, des physionomies, animation générale de l'ensemble par un mouvement de lumière souple et pénétrant. C'est dans le superbe *Portrait du général comte Fournier-Sarlovèze* qu'éclatent le mieux la liberté et la puissance de ce grand artiste. Rien ne donne mieux l'idée des héros vaillants et fanfarons de l'ère impériale que cette peinture pompeuse et triomphale. Le visage échauffé, les yeux hors de tête, magnifique, provocant, insolent dans son uniforme de hussard chamarré d'or sur toutes les coutures, son colback à terre, le poing droit sur la garde de son grand sabre, le défenseur de Lugo vient de déchirer l'offre de capitulation qu'on lui adressait et dont les lambeaux gisent à ses pieds. Dans le fond, s'éloigne d'un côté le parlementaire entre des soldats; de l'autre, une batterie est mise en place sur le rempart. Le morceau est vivant, éclatant, bruyant; c'était tout le contraire de ce qui se faisait chez David. Ce qu'il y eut d'admirable, lorsque le *Fournier-Sarlovèze* parut au Salon de 1812, c'est qu'il se trouva qu'un jeune inconnu, un amateur de chevaux, Théodore Géricault, exposait en même temps un *Portrait équestre d'officier de chasseurs,* exécuté avec la même fougue, qui excita à la fois la surprise et l'indignation : Gros, décidément n'était pas seul renégat de la ligne et de l'antique; d'autres, à son exemple, se permettaient d'admirer les coloristes!

§ 2.

« D'où cela sort-il? » s'écria David lorsqu'il aperçut, au Salon de 1812, l'*Officier de chasseurs chargeant.* Cela sortait de chez Gros et de chez Rubens, cela sortait de l'amour de la vie, du besoin impérieux qu'éprouvaient tous ces enfants du siècle, nés dans le tumulte de la révolution et de l'empire, d'exprimer le mouvement qui s'agitait autour d'eux, les passions dont ils étaient remplis. On sait comment vint à Géricault cette puissante inspiration. Le jeune homme aimait passionnément les chevaux. Un jour de septembre, en allant à la fête de Saint-Cloud, il vit un robuste cheval gris pommelé, attelé par de bons bourgeois à une tapissière, se révolter contre ses conducteurs. Hennissant et écumant, cabré, sous le soleil, dans la poussière, le bel animal semblait aspirer à un plus noble emploi de ses forces. L'imagination du peintre l'aperçut dans la fumée de la poudre, sur un champ de bataille, monté par un de ces brillants officiers qu'il connaissait. Or, rentré dans sa chambre, Géricault fit coup sur coup plusieurs esquisses rapides, loua une arrière-boutique sur le boulevard Montmartre pour y installer sa toile, demanda à l'un de ses amis, M. Dieudonné, de poser pour la tête de l'officier, à un autre, M. Daubigny, de lui donner le mouvement. Au mois de décembre tout était terminé.

L'*Officier de chasseurs,* médaillé au Salon de 1812, reparut à celui de 1814, en compagnie du *Cuirassier blessé.* Ces deux belles peintures ne trouvèrent pas d'acquéreurs, elles devaient rester dans l'atelier du peintre jusqu'à sa mort. Dès lors, toutefois,

la réputation de Géricault était faite parmi ses condisciples de l'atelier Guérin, surl esquels il allait prendre un ascendant décisif par la noblesse de son caractère autant que par la hauteur de son intelligence. Parmi eux se trouvaient les deux frères Scheffer, Léon Cogniet, Champmartin, auxquels devait se joindre en 1817, le jeune Eugène Delacroix. La plupart des élèves de Gros, cela va sans dire, se jetaient avec ardeur dans la voie ouverte : c'étaient Charlet, Paul Delaroche, Bonington, Camille Roqueplan, Bellangé, Eugène Lami. D'ailleurs la révolution était dans l'air, et c'est de tous côtés qu'on voit à ce signal sortir et se former en quelques années le bataillon des premiers romantiques dont l'aîné, Géricault, n'aura, en 1820, que vingt-neuf ans, tandis que les plus jeunes, Bellangé et Lami, entreront à peine dans leur vingtième année. Il en vint de partout, des ateliers les plus classiques, même de la province; Pagnest s'échappe de chez David, Robert-Fleury travaille chez Horace Vernet, Decamps grandit chez Abel de Pujol, Eugène Devéria chez Girodet. De 1815 à 1830, toute cette jeunesse, ardente et inquiète, s'agite, s'encourage, se pousse avec une conviction communicative. A chaque Salon, on en voit quelques-uns apparaître, et leurs débuts sont souvent des coups de maître.

La génération contemporaine a peut-être oublié plus que de raison ces vaillants champions de la première heure; il n'était pas inutile de les lui rappeler. Sans doute, dans l'œuvre de Géricault si vite interrompue par la mort, le *Naufrage de la Méduse* (1819) reste une page unique; aucune des peintures qu'on peut exposer ne donnerait une idée complète de sa puissance à ceux qui ne connaîtraient pas le tableau du Louvre, car c'est la seule œuvre exécutée à son retour d'Italie, où il ait eu le temps de réaliser la conception qu'il s'était faite d'une peinture nouvelle. Tout le reste n'est guère qu'ébauches, esquisses, études préparatoires, passe-temps; cependant il est facile de lire dans ces fragments ce qu'il voulait et ce qu'il cherchait. Qu'on regarde dans les peintures la *Charge d'artillerie*, les *Croupes*, le *Trompette*, ou dans les dessins le *Nègre à cheval*, la *Marche de Silène*, la *Course de chevaux libres*, les *Taureaux en fureur*, l'*Hercule étouffant Antée*, le *Combat;* ce qui frappe partout, c'est la virilité chaude de l'intelligence qui saisit toujours la vie dans ses manifestations les plus libres, la forme dans ses développements les plus amples, le mouvement dans ses expressions les plus pathétiques; c'est en même temps la volonté, énergiquement accentuée, de s'appuyer sur l'expérience du passé pour préparer l'art de l'avenir, de chercher à la fois l'effet et la pensée, la vérité et la grandeur, le dessin et la couleur. Qu'on ne s'y trompe pas! Géricault ne répudiait pas David, ni même Pierre Guérin, pour lesquels il professa toujours une touchante admiration; il voulait acquérir leur science, mais il voulait s'en servir plus simplement et plus humainement, il voulait surtout y ajouter les qualités de rendu, la chaleur d'expression, la nouveauté de sentiment, qu'ils avaient systématiquement dédaignées. Depuis les beaux temps de la renaissance, personne n'a embrassé d'un œil plus mâle et plus ferme le champ entier de la peinture que cet ardent, fier et mélancolique jeune homme, enragé de mouvement, de travail, de plaisir,

si modeste vis-à-vis de lui-même, si respectueux pour ses maîtres, si bienveillant pour ses camarades, qui meurt à trente-trois ans au milieu de ses chefs-d'œuvre dédaignés.

Ses amis ne se trompaient pas en considérant sa disparition comme une calamité irréparable; quel qu'ait été, en effet, le talent de ceux qui continuèrent son œuvre, aucun ne la reprit au point où il l'avait laissée. Après sa mort presque tous les romantiques, enivrés de littérature, épris de curiosités, visant la passion, le drame, l'effet à tout prix, négligèrent tous plus ou moins tout le côté solide et indispensable de l'art, l'étude de la nature et l'étude du dessin, pour ne songer qu'à l'éclat des tons, à la vivacité des allures, à la bizarrerie des accessoires. La recherche attentive et scrupuleuse de la vérité dans la figure humaine et même dans les objets matériels, telle que nous la comprenons aujourd'hui, tient d'abord peu de place dans leurs préoccupations. L'étude du nu est fort négligée. La plupart sont incapables de faire de bons portraits. Les jeunes paysagistes, il est vrai, qui entrent en scène à la même époque, avec Xavier Le Prince, Bonington et Paul Huet, ne s'égarent pas longtemps dans ces exagérations, mais il faudra du temps avant qu'ils exercent leur action salutaire sur les peintres d'histoire et les peintres de genre.

Ce qui fera plus vite comprendre à quelques-uns leur erreur, c'est la résistance obstinée de l'école classique qui, heureusement, refusait de se rendre et qui, à chaque Salon, opposait combattant à combattant et souvent victoire à victoire. Parmi ces obstinés, il en était un surtout qu'on connaissait à peine parce qu'il vivait au loin, en Italie, pauvre et solitaire, mais dont le nom reparaissait à chaque Salon sous des peintures d'un aspect archaïque, singulier, inoubliable, qui semblaient un véritable défi jeté aux novateurs, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1807). Cet élève indépendant de David avait été l'un des premiers à traiter, avec un sentiment naïf et profond de ce que les romantiques appelaient «couleur locale», ces sujets anecdotiques qui allaient fournir un si vaste champ à leur activité. C'est au Salon de 1814 qu'on avait vu son *Raphaël et la Fornarina,* avec son *Intérieur de la chapelle Sixtine.* D'autres, plus jeunes, semblaient disposés à chercher, dans le même esprit, le renouvellement de l'art. De là ces heureuses et fécondes rivalités qui permirent alors de voir face à face au Salon, en 1819, le *Radeau de la Méduse* et l'*Odalisque;* en 1822, le *Dante aux enfers* et le *Vœu de Louis XIII;* en 1824, le *Massacre de Scio* et le *Massacre des Juifs;* en 1827, l'*Apothéose d'Homère,* par Ingres, la *Mort de Sardanapale,* par Delacroix, la *Distribution des récompenses,* par Heim, la *Mort d'Athalie,* par Sigalon, la *Naissance de Henri IV,* par Devéria, *Saint Étienne secourant une pauvre famille,* par L. Cogniet, la *Mort de César,* par Court, sans parler des tableaux de genre de Bonington, Decamp, Poterlet, L. Boulanger, des paysages de Bonington, Paul Huet, Corot, etc. Un grand nombre de ces œuvres hostiles se sont aujourd'hui retrouvées au Louvre; elles y vivent, sans se nuire, dans l'apaisement d'une gloire partagée.

Presque tous les combattants de ces grandes heures sont représentés au Champ-de-Mars soit par des peintures, soit par quelque dessin; il s'en faut qu'ils le soient tou-

jours, romantiques ou classiques, au mieux de leurs intérêts. C'est ainsi que Louis Boulanger n'y peut être connu que par un délicat *Portrait de Balzac,* à la sépia, et Xavier Leprince, par un *Portrait d'acteur,* ce qui ne donne point l'idée de sa sincérité comme paysagiste. On n'y voit rien de Bonington, sans doute parce qu'il est Anglais de naissance; mais cet Anglais, qui s'est formé au Louvre, a pris une telle part à la formation de notre école, soit par ce qu'il apportait de son pays, soit par ce qu'il savait nous montrer dans le nôtre, qu'on aurait pu, avec toutes sortes de bonnes raisons, exercer envers lui une hospitalité rétrospective. En revanche, nous avons de Pagnest (1790-1819), ce maître si rare, deux portraits de femmes, dont l'un surtout, celui d'une *Dame âgée,* en capote à plumes blanches, ridée, souriante, avec des yeux pleurants, fait déplorer la mort prématurée de ce peintre sincère et l'obscurité qui plane sur sa vie. L'admiration que Géricault professait pour son camarade Charlet (1792-1845), qu'on s'est trop accoutumé à cantonner dans sa renommée de caricaturiste, nous est expliquée par ses deux tableaux vraiment épiques dans leurs dimensions modestes, le *Waterloo, marche de l'armée française après l'affaire des Quatre-Bras,* et surtout l'*Épisode de la retraite de Russie;* Charlet y remue les masses dans le paysage, tout en conservant à chaque troupier son individualité avec une aisance spirituelle et chaleureuse que Raffet seul, qui procède de lui, comme presque tous nos peintres militaires, saura complètement retrouver. Qu'on lui compare son aîné Taunay ou son cadet Bellangé, on reconnaîtra sa supériorité : plus naturel, plus coloré, plus vif que le premier, il reste plus précis, plus expressif, plus puissant que le second. Champmartin (1797-1833) et Léon Cogniet (1794-1880), trop oubliés depuis, jouent à cette époque un rôle sérieux dans le mouvement; ils sont de ceux qui, à l'exemple de Géricault, veulent garder la belle tenue du dessin sous l'enveloppe d'une couleur plus chaude. Une seule toile de Champmartin, le *Portrait en pied de Mme de Mirbel,* en robe d'été, coiffée d'une capote rose, tenant des fleurs, dans un jardin, rappelle par la fraîcheur et la souplesse certaines peintures anglaises et donne envie de mieux connaître l'auteur, un jour célèbre, de la *Révolte des janissaires.* Léon Cogniet, dans l'atelier duquel se sont formés plus tard bon nombre de nos meilleurs contemporains, fit preuve, dans sa jeunesse, d'une ardeur grave et d'une vivacité brillante. Son *Saint Étienne portant des secours à une famille pauvre,* de 1827, et sa *Garde nationale de Paris partant pour l'armée en 1792,* de 1836, nous montrent son talent sous un meilleur jour que son tableau célèbre, le *Tintoret peignant sa fille morte,* peinture sérieuse et émue, mais sourde et fatiguée, conçue avec moins de simplicité, exécutée avec moins de liberté que les précédentes. L'esquisse de Devéria, pour sa *Naissance de Henri IV* est, comme la plupart des esquisses romantiques, plus vive, plus brillante, plus séduisante que la peinture elle-même, dans laquelle s'exagère l'incorrection d'un dessin superficiel. En ce qui concerne Heim (1787-1865), le plus vaillant défenseur à ce moment de la conciliation entre les traditions académiques et les aspirations nouvelles, grand peintre d'histoire, admirable portraitiste, son exposition, composée de trois

pièces curieuses comme réunions de personnages, mais d'une exécution rapide ou fatiguée, ne met pas à sa vraie place l'auteur du *Massacre des Juifs* (1824), du *Martyre de saint Hippolyte,* de la *Distribution des récompenses au Salon de 1824.* Par cette dernière œuvre, si vivante, si franche, si naturelle, Heim est un des pères de l'école contemporaine.

Ingres et Delacroix se retrouvent là, vis-à-vis l'un de l'autre, comme on les a toujours vus, aux deux pôles extrêmes de leur art, chacun représentant avec une conviction égale et une égale autorité le maximum de ce que peut donner la peinture limitée à l'expression plastique par le dessin ou limitée à l'expression dramatique par la couleur. L'absolutisme et l'opiniâtreté de ces deux maîtres en ont fait les agents les plus actifs de l'évolution moderne. On ne se prend pas, sans terreur, à penser combien rapide eût été la chute de l'école, si elle avait été entraînée, sans contrepoids, par l'ascendant unique de l'un d'eux, et surtout par celui de Delacroix, trop personnel et trop original pour devenir facilement instructif. Il suffit de voir ce que sont devenus les rares élèves ou imitateurs de ces deux grands artistes, qui se sont traînés trop humblement à leur suite et qui n'ont point remonté, comme l'a fait Flandrin, aux sources mêmes de leurs génies. En revanche, on comprend toute la portée de ces génies lorsqu'on voit qu'il n'est, depuis leur apparition, presque aucun peintre qui se soit entièrement soustrait à leur double influence.

En regardant les œuvres de la jeunesse d'Ingres, on s'explique l'attrait qu'elles durent exercer sur un petit cercle d'esprits cultivés, en même temps que la répulsion produite sur le plus grand nombre. Le mérite d'Ingres, c'est d'avoir, au sortir de l'atelier de David, compris, avec une naïveté durable, que l'antiquité qu'on y donnait en exemple était une fausse antiquité, qu'il fallait remonter, pour trouver des modèles originaux, purs et suggestifs, des Romains aux Grecs, des Bolonais aux Florentins. Il y avait déjà eu, sous la Révolution, une tentative de ce genre dans l'atelier de David, où s'était formé, sous l'influence d'un tout jeune homme, Maurice Quay, un groupe qui s'intitulait *les Primitifs.* Maurice Quay passa pour fou; il mourut jeune. C'était, on le voit, un précurseur des préraphaélites anglais et d'une bonne partie de nos peintres et sculpteurs contemporains; mais l'heure d'un pareil retour vers le XVe siècle n'était pas encore venue. Seul, Ingres, eut le courage de son opinion. Son envoi de Rome, *Jupiter et Thétis* (1814), respire une intelligence profonde et une étude attentive des vases et des marbres grecs, qu'on chercherait vainement dans toutes les figures mythologiques, sèchement emphatiques ou fadement élégantes, de l'école davidienne. L'attitude tranquille et puissante du Jupiter, le mouvement souple, insinuant, plein d'angoisse de la suppliante, qui tend vers lui son cou gonflé et ses yeux humides, la fierté douce des visages, la légèreté des draperies, la beauté des proportions et la délicatesse des modelés donnent à cet œuvre singulière une saveur étrange et noble. C'est avec la même candeur, candeur touchante et de tout temps fort rare, qu'Ingres, deux ans après, peint un *Napoléon Ier sur le trône,* en s'inspirant, cette fois, des camées impé-

riaux. Il étudie ensuite le visage placide et insignifiant de la *Belle Zélie* avec la béatitude enfantine d'un élève de Pier della Francesca ou de Pérugin. Nous eussions aimé à voir, à côté de ces études d'archaïsme antique, ces études d'archaïsme du moyen âge dont nous avons parlé. On y eût constaté que, sous la froideur voulue du coloris, se montre, pour un œil impartial, une connaissance bien plus vraie et bien plus sérieuse du moyen âge étudié dans ses œuvres d'art, que dans la plupart des tableaux de genre romantiques où le jeu des couleurs et le jeu des touches dissimulent l'invraisemblance des personnages. Un dessin de *Charles V, régent du royaume, rentrant à Paris,* montre la conscience qu'apportait Ingres dans ses travaux en dehors du courant ordinaire de son esprit. C'est aussi à la section des dessins qu'on trouvera réunis bon nombre de ces portraits exquis à la mine de plomb et de ces études de nus ou de draperies qui font d'Ingres, comme dessinateur, l'égal des plus grands maîtres de la Renaissance.

La peinture d'Ingres, toutefois, qui attire avec raison la plus vive curiosité, est le fameux *Saint Symphorien,* de la cathédrale d'Autun. Cet ouvrage capital, qui a suscité tant de querelles en son temps, est placé tout près de la *Bataille de Taillebourg,* par Eugène Delacroix, afin qu'on puisse comparer les deux maîtres en deux morceaux typiques. La *Bataille de Taillebourg* n'est pas, sans doute, dans l'œuvre de Delacroix, la toile où sa puissance dramatique et symphonique se soit le plus nettement et le plus splendidement affirmée. Les *Massacres de Scio,* l'*Entrée des Croisés,* la *Clémence de Trajan,* sont, dans son genre épique, des œuvres moins discutées, peut-être parce qu'elles joignent à leurs qualités romantiques celles d'une ordonnance pondérée et claire, d'une ordonnance classique. Dans la *Bataille de Taillebourg,* comme dans la *Mort de Sardanapale,* Delacroix, au contraire, a poussé à ses conséquences extrêmes le système romantique. Absence de symétrie, violence de mouvements, enchevêtrement des corps, confusion des plans, mutilation des figures, tout ce qu'on enseignait dans l'école à redouter, Delacroix l'accumule avec une sorte de rage et de défi dans ces deux compositions. C'est pourquoi nous les regardons comme très caractéristiques. La *Bataille de Taillebourg,* commandée pour Versailles, était une éloquente protestation contre la banalité avec laquelle la plupart des peintres disposaient alors leurs batailles, où l'on ne se battait que dans le lointain, la première place étant réservée au roi ou au général, toujours calme et en tenue irréprochable sur son coursier officiel. La mêlée de Delacroix, au contraire, est une véritable mêlée, grouillante, sanglante, hurlante; le jeune roi Louis n'est pas, de tous, celui qui tape le moins dur. Comme agitation, comme bousculade, comme sonorité retentissante et vibrants accords de couleurs, comme virilité et liberté d'exécution, c'est vraiment une merveille; on ne saurait trouver, si ce n'est chez Rubens et Rembrandt, une peinture mieux d'ensemble, plus accordée, plus une. C'est tout le contraire du système de Guérin et de Girodet, qui consistait à juxtaposer des figures isolées, sans les lier autrement que par le geste expressif.

Il semble que dans le *Saint Symphorien,* Ingres, en déployant toute sa science, ait voulu, au contraire, accumuler les preuves de l'excellence du système classique. Comme

la *Bataille de Taillebourg,* c'est une œuvre de combat; dans les deux peintures, on fait montre évidente de virtuosité : là, en fait de mouvement et de couleur; ici, en fait d'expression et de dessin. Il est bien clair qu'Ingres a eu l'intention de provoquer les romantiques sur leur propre terrain, de leur enseigner ce qu'un dessinateur correct et ferme pouvait garder de clarté et de beauté, d'expression intellectuelle et de hauteur morale, même en entassant une multitude de figures dans un cadre restreint, même en agitant toutes ses figures d'une émotion violente et tragique. On s'étouffe sous les murs d'Autun comme sur le pont de Taillebourg. On s'y étouffe même, reconnaissons-le, avec moins de naturel; il y a, sur les premiers plans, trop de morceaux de bravoure, de raccourcis à effet, de musculatures ronflantes, le tout exécuté avec une science admirable, mais une science qui se connaît trop et qui se montre trop. Pourquoi la virtuosité des grands dessinateurs paraît-elle souvent plus insupportable que la virtuosité des grands coloristes? Peut-être parce qu'elle implique plus d'opiniâtreté dans le pédantisme et qu'elle s'impose plus profondément. Mais, cette première surprise passée, que d'admirables choses rassemblées, pressées, condensées dans cet étroit espace! Comme nous sommes loin, à la fois, et du vide glacé des bas-reliefs peints du commencement du siècle, et du délayage impalpable des molles décorations d'aujourd'hui! Comme tout est voulu, réfléchi, poussé à fond, d'un bout à l'autre, depuis cette mère, penchée sur la muraille, qui encourage et bénit son enfant par un geste héroïque d'une exagération passionnée et irrésistible, jusqu'à ce jeune saint à la fois si énergique et si délicat, qui réalise le type idéal du martyr enthousiaste et conscient et qui restera l'une des plus nobles créations de l'art français! Quel que soit l'éclat de la *Bataille de Taillebourg,* n'est-il pas clair que cette figure si précise, si étudiée, si puissamment synthétisée en toutes ses parties, se fixe dans l'imagination avec plus de persistance que le saint Louis, au geste rapide, au visage indécis, entrevu dans la poussière de la bataille, confondu avec son entourage? Une peinture comme celle de Delacroix reste la preuve d'un génie exceptionnel, qui, tenant peu compte du passé, ne réserve rien pour l'avenir. Une peinture comme celle d'Ingres, plus froide en apparence, parce qu'elle est plus concentrée, ne laissant rien perdre de ce qui est acquis, devient une leçon durable et un exemple utile.

La plupart des autres peintures de Delacroix, *la Liberté guidant le peuple,* les esquisses du *Mirabeau et Dreux-Brézé,* du *Boissy d'Anglas à la Convention,* du *Meurtre de l'évêque de Liège,* appartiennent à la maturité de sa vie, à la période la plus brillante de son activité, sous le gouvernement de Louis-Philippe, qui lui confia plusieurs commandes importantes. Ce n'est pas que la lutte entre les révolutionnaires et les réactionnaires, entre les romantiques et les académiciens, se fût apaisée après les journées de juin par l'avènement au pouvoir des libéraux en politique qui étaient aussi des libéraux en littérature et en art. Malgré la protection marquée de plusieurs membres de la famille royale et de plusieurs ministres, notamment d'Adolphe Thiers, Delacroix et ceux qui le suivaient eurent à subir plus d'une fois les rigueurs de l'Institut, alors maître des

Salons. Ni lui, ni son rival Ingres, en dehors d'un petit groupe d'artistes et d'amateurs, ne parvinrent à gagner les faveurs soit du monde officiel, soit du monde bourgeois, auxquels leurs personnalités, trop tranchantes, semblaient toujours excessives. En ce temps de juste milieu, toute la popularité alla vers les modérés et les politiques, vers ceux qui, par tempérament ou réflexion, sagesse ou calcul, semblaient vouloir tenir la balance égale entre les austérités rigoureuses du dessin classique et les explosions capricieuses de la couleur romantique. Le Musée historique de Versailles fut la carrière ouverte où s'exercèrent, avec trop de hâte, parfois avec grand talent, tous ces éclectiques. On a bien fait d'y aller chercher le *Dix-huit brumaire* de François Bouchot, mort à quarante-deux ans; c'est une œuvre bien pensée et bien peinte, d'une composition exacte et vivante, d'une exécution forte et soutenue. On pourrait trouver d'autres peintures supérieures dans cette collection trop dédaignée, où travaillèrent les trois artistes distingués qui accaparèrent alors la faveur du public : Horace Vernet, Ary Scheffer, Paul Delaroche.

Il suffit d'évoquer le souvenir des œuvres spirituelles, délicates, émouvantes, auxquelles se rattachent ces trois noms pour sentir combien l'exaltation imaginative des périodes antérieures était déjà tombée et combien, en descendant de plus en plus vers la peinture anecdotique, littéraire, archéologique, on s'éloignait à la fois de l'idéal héroïque de David, de l'idéal humain de Géricault, de l'idéal passionné de Delacroix, de l'idéal plastique d'Ingres. Il serait injuste, cependant, de méconnaître, comme on est trop porté à le faire, la valeur réelle d'Horace Vernet, d'Ary Scheffer, de Paul Delaroche, en regardant uniquement l'inégalité, l'incertitude ou la faiblesse de leurs moyens d'exécution. S'il est à craindre qu'un très petit nombre de leurs ouvrages, même parmi les plus fameux, ne puissent faire grande figure, dans les musées, à côté des maîtres du passé, il n'en est pas moins vrai que ces hommes éminents ont exercé, soit par leurs qualités effectives, soit par leurs tendances et leurs inclinations, une influence considérable non seulement sur l'évolution française, mais sur l'évolution européenne. Leur part de gloire reste donc assez belle, et nous devions nous attendre à la voir défendue au Champ-de-Mars par quelques chefs-d'œuvre choisis.

Horace Vernet (1789-1863), à vrai dire, est le seul des trois qui s'y montre avec avantage. Le *Siège de Constantine*, du salon de 1837, reste toujours une œuvre vivante, naturelle, aisée, pleine de cet entrain joyeux que nos troupiers mettent à escalader une brèche et que Vernet apportait à brosser ses toiles. D'Ary Scheffer (1795-1858) nous n'avons qu'un petit portrait, vif et fin, celui de *Lafayette* en 1819; c'est trop peu pour nous expliquer l'action du noble poète de la *Marguerite* et du *Saint Augustin* sur les âmes élevées et tendres, trop peu même pour nous enseigner ce qu'il fut comme portraitiste, car c'est surtout dans l'analyse émue des physionomies souffrantes ou pensives qu'il se montra réellement supérieur. Quant au peintre de la *Mort du duc de Guise* et des *Girondins*, il ne nous apparaît qu'avec son *Cromwell* de 1831, que Gustave Planche regardait comme «la pire et la plus pauvre de ses œuvres». Sans souscrire à

ce jugement, qui nous semble dur et injuste, il faut bien reconnaître que l'exécution de cette scène mélodramatique est pénible, sèche et lourde, sans air, sans lumière, sans effet. Reste le soin apporté à l'étude du personnage, des costumes, des accessoires, qui fut une des causes légitimes du succès de Paul Delaroche. Mais ce n'est point là qu'on peut comprendre son mérite exceptionnel, comme metteur en scène de tragédies historiques, dût-on seulement le juger sous ce rapport et dût-on oublier qu'il est l'auteur des peintures de l'*Hémicycle de l'École des Beaux-Arts,* c'est-à-dire l'un des restaurateurs de la peinture monumentale dans notre pays.

On doit tenir compte, lorsqu'on parle d'Horace Vernet et de Paul Delaroche, de l'influence qu'ils exercèrent par leurs compositions claires et animées non seulement sur les peintres, mais surtout sur les dessinateurs d'illustrations, influence qui n'est pas épuisée. Sous ce rapport, ils furent non seulement secondés, mais complétés et dépassés d'abord par Decamps (1803-1860), et ensuite par M. Meissonier. La supériorité de ces deux maîtres, c'est d'avoir, dès le premier jour, compris que la valeur de l'œuvre résidait moins encore dans le bon choix et l'intelligence du sujet que dans la précision, la fermeté, l'exactitude de l'exécution.

Au milieu du désordre romantique, Decamps, extraordinairement préoccupé de la technique, s'efforçait surtout de réappliquer les procédés empruntés aux Hollandais et aux Anglais à l'étude du paysage et des scènes familières. Dès 1827, il exposait sa *Chasse au vanneau.* De 1827 à 1830, il ouvrait à nos peintres le chemin de l'Orient, où l'allait suivre Marilhat. Quant à M. Meissonier, plus jeune de dix ans, lorsqu'il débuta, d'abord comme illustrateur, ensuite comme peintre, c'est avec raison que les connaisseurs pressentirent en cet observateur précis, opiniâtre, implacable, le dessinateur qui allait désormais servir d'exemple à tous ceux qui voudraient placer des figures historiques ou réelles dans un milieu bien déterminé. Nous avons plusieurs spécimens du talent inégal, ingénieux, accidenté de Decamps, dans la *Cour de ferme,* le *Garde-chasse,* la *Sortie de l'école turque.* L'ambition de ce peintre de genre fut toujours d'être un peintre d'histoire, et, lorsqu'il veut bien enfermer ses mêlées furieuses dans de petits cadres, comme le *Samson combattant les Philistins,* il y apporte une passion, à la Salvator Rosa, qui n'est pas sans grandeur. Des aspirations du même genre devaient aussi plus tard agrandir singulièrement le talent de M. Meissonier. Par quelle suite obstinée d'études et d'efforts l'auteur ingénieux du *Lazarille de Tormes* et des *Premiers liseurs* est-il devenu le peintre énergique, pathétique, profond de cette poignante épopée, de ce chef-d'œuvre de 1814, plus grand et plus puissant dans son petit cadre que toutes les grandes toiles environnantes? C'est à quoi le Champ-de-Mars peut répondre en nous montrant, soit dans la section ancienne, soit dans la section moderne, une série d'études qui nous permet de suivre cette activité infatigable depuis 1839 jusqu'en 1889. Un des patriarches du romantisme, que l'Exposition universelle aura remis le mieux en lumière, est aussi M. Jean Gigoux. Son *Portrait du lieutenant général Dwernicki* (1833), peinture libre, chaude, vivante, comparable aux belles brossées de Gros, et ses *Derniers*

moments de Léonard de Vinci (1837), d'une exécution non moins savoureuse en certaines parties, établissent son rôle actif dans l'évolution qui ramenait l'école vers un naturalisme intelligent.

On sait comment, à la fin du règne de Louis-Philippe, apparut une école nouvelle, composée en général d'élèves de Paul Delaroche, mais principalement influencée par Ingres et par Gleyre, les auteurs récents et applaudis de la *Statronice* et des *Illusions perdues*.

Le salon de 1847 révéla à la fois Couture et M. Gérôme, qu'entourèrent Hamon, Picou, Gendron, etc. M. Gérôme n'a rien exposé au palais des Beaux-Arts, mais l'*Orgie romaine* de Couture occupe une place d'honneur en face du *Couronnement* et du *Sacre*. Si le style de cette vaste composition reste assez mou et flottant, si l'ordonnance en est plus théâtrale que significative, si la facture en est plus décorative que monumentale, c'est néanmoins, par un ensemble d'habiletés peu communes, une œuvre importante dans l'histoire de notre école, et l'on comprend les espérances qu'elle put faire naître. Le système nouveau n'était d'ailleurs qu'une métamorphose, à la mode antique, du dilettantisme romantique fatigué du moyen âge et de la Renaissance. La simplicité, l'observation, le naturel, y tenaient encore trop peu de place pour qu'il en sortît une forme d'art franche et vivante, correspondant au goût de force et de vérité qui commençait à se réveiller. La plupart des artistes *néo-grecs* s'enfermèrent et se perdirent, plus ou moins vite, dans la bimbeloterie, l'érudition, la grâce molle et banale. On ne sait ce que serait devenu le plus ambitieux et le plus vaillant de ces nouveaux venus, Théodore Chassériau, esprit très ardent et très ouvert, comprenant à la fois Ingres et Delacroix, voulant continuer Géricault, qui débuta brillamment par des études antiques pour aborder ensuite les conceptions héroïques. Il mourut à trente-sept ans, en 1856. Sa *Défense des Gaules par Vercingétorix*, de 1855, dénote un tempérament passionné, des aspirations multiples, une science compliquée, mais une volonté hésitante et qui n'a pas su se fixer encore.

§ 3.

La République de 1848, dans sa courte durée, exerça sur les beaux-arts une action assez vive dont les effets devaient être ressentis plus tard. La liberté absolue des expositions, accordée aux artistes, la commande faite à M. Paul Chenavard de la décoration historique et philosophique du Panthéon ouvrirent aux artistes des perspectives nouvelles. Le Salon fut, il est vrai, rendu bientôt à la gestion officielle, mais l'organisation en resta extrêmement libérale, et, si les travaux du Panthéon furent interrompus à la suite du coup d'État, l'idée n'en resta pas moins en l'air pour être reprise, sous une autre forme, vingt-cinq ans après. Dès ce moment, l'ambition, ouverte ou cachée, de presque tous les artistes supérieurs se tourna, comme dans l'ancienne école, vers l'activité publique et décorative. D'autre part, l'agitation des idées démocratiques qui sur-

vécut à la République excita, dans des couches plus nombreuses, le désir d'un art plus simple et plus naturel que la fantaisie romantique. C'est alors qu'entre en scène l'école réaliste qui, avec l'appui des paysagistes, durant tout le second empire, poursuit, tantôt sourdement, tantôt bruyamment, son œuvre de siège et d'attaque contre le dilettantisme officiel et mondain.

L'Exposition de 1885, à l'avenue Montaigne, en groupant les chefs-d'œuvre de la France et de l'étranger depuis le commencement du siècle, permit de constater, pour la première fois, la supériorité de l'école française; elle donna en même temps, aux peintres des divers pays, le désir et l'habitude de contacts publics et réguliers qui devaient désormais modifier singulièrement l'orientation des différentes écoles. En même temps, un certain nombre d'éléments nouveaux, dus au progrès des sciences, pénétrant peu à peu dans les habitudes de la vie générale, commençaient d'exercer leur action sur le travail des artistes. Dans l'étude de leurs œuvres, il faudra, à partir de ce moment, tenir grand compte de l'influence croissante que vont exercer sur leurs habitudes d'esprit la facilité dans les déplacements apportée par la locomotion à vapeur, l'abondance des renseignements, sur la nature et sur l'art, fournis par la photographie, la variété des études, la multiplicité des sensations, l'instabilité d'attention qui résultent de tant de moyens d'information inattendus. Tout concourt, dès lors, à rendre plus difficile pour eux l'isolement matériel et la concentration intellectuelle nécessaires au développement de la volonté et à la maturation des œuvres, tout concourt en même temps à développer simultanément, chez les amateurs comme chez eux, avec une vivacité extrême, d'une part la connaissance du passé et le goût des curiosités, d'autre part l'admiration du présent et le sentiment de la réalité.

Dans ces circonstances, de 1855 à 1870, voici, à peu près comment on voit se grouper les nouveaux venus. Au premier rang, les plus en vue, les mieux encouragés, la plupart des prix de Rome, Cabanel, Baudry, M. Bouguereau. Tous trois débutent entre 1848 et 1855, et se signalent par un éclectisme habile et souple qui s'allie d'abord à des aspirations classiques d'un ordre élevé, puis, peu à peu, tourne, plus ou moins, à la recherche des grâces mondaines et d'une certaine distinction, facilement languissante. Non loin d'eux, mais moins adulés, un peu dans l'ombre, volontiers solitaires, un cercle de rêveurs, de curieux, de liseurs, de causeurs, tous esprits cultivés et praticiens raffinés, qui analysent avec passion les vieux maîtres, gardent leur indépendance à l'égard des classiques, des romantiques, des réalistes, tout en sachant les goûter en ce qu'ils valent. Le dilettantisme, dans ce groupe, atteint son plus haut degré de finesse et d'élévation. La plupart de ceux qui en sortent ne sont pas, tout d'abord au moins, des producteurs abondants, ce sont toujours des artistes consciencieux et chercheurs, des poètes délicats ou fiers : Gustave Ricard, Eugène Fromentin, MM. Gustave Moreau, Hébert, Puvis de Chavannes, Delaunay. La troisième troupe vit plus à l'écart, dans la banlieue de Paris, dans de modestes ateliers : ce sont les paysagistes, ceux de la première heure, Huet, Dupré, Rousseau; ceux de la seconde,

Troyon, Diaz, Daubigny, et les peintres de paysans, Millet, Courbet, M. Jules Breton. Ça et là, entre ces trois groupes, se rattachant au dilettantisme par leur passion marquée pour quelque maître ancien, se rapprochant des réalistes par leur amour net et vif pour la nature, quelques praticiens indépendants, d'une personnalité précoce et décidée, marchent avec assurance dans la voie qu'ils ont choisie et contribuent à maintenir dans l'école les traditions d'une technique sérieuse et convaincue : Bonvin, Manet, MM. Ribot, Bonnat, Carolus Duran, Henner, Fantin-Latour, Vollon, etc.

La plupart de ces maîtres vivent encore, et l'on trouve des collections de leurs œuvres récentes dans les galeries décennales; leurs œuvres anciennes n'en restent pas moins intéressantes à consulter, comme point de départ. On n'aurait, sans doute, qu'une idée incomplète de Baudry ou de Cabanel si on les jugeait d'après les quelques peintures, signées d'eux, qu'on voit au Champ-de-Mars. Tous deux, Baudry surtout, furent d'habiles décorateurs; on aurait revu avec plaisir et profit des séries bien présentées de cartons et d'études pour le foyer de l'Opéra ou le plafond de Flore. Les deux tableaux de Baudry, le petit *Saint-Jean* de 1861 et *la Vague et la Perle* de 1863, sont d'ailleurs très caractéristiques. C'est l'élément parisien, la grâce, un peu maniérée, de l'enfant gâté et de la fille coquette qui s'introduit dans l'idéal classique pour le raviver, l'agrémenter, l'amollir. On se souvient des discussions auxquelles donna lieu la jolie fille de *la Vague et de la Perle,* se roulant parmi les coquillages, en face de la *Vénus* de Cabanel, étendue, vis-à-vis de sa rivale, sur les flots. La *Vénus,* toute voluptueuse qu'elle fût, retenait un peu plus de son origine antique; *la Perle,* dans sa pose provocante, l'emporta pour le piquant, l'inattendu, la fraîcheur et la séduction du coloris. C'est en effet un agréable morceau donnant l'idée de la façon dont on comprenait la beauté à cette époque dans la nouvelle école, presque au moment où Ingres venait d'achever sa *Source,* dont le type reste plus simple et plus élevé. Quelques portraits bien choisis, celui du *Baron Jard-Pauvillier* (1855), si vif et si précis, celui du *Général Cousin-Montauban,* en pied, tenant son cheval (1877), et plusieurs autres des dernières années de l'artiste nous font assister à quelques-unes des métamorphoses de ce talent consciencieux et inquiet dont la manière, surtout dans le portrait, ne cessa de se modifier au gré de ses admirations changeantes. Une intelligence trop accessible et trop vive n'est pas, dans notre temps de communications faciles et de sensations multipliées, une supériorité qu'il soit facile d'allier à un travail régulier de production. La médiocrité des facultés, jointe à un tempérament de bon ouvrier, préserve au contraire de bien des écarts. Nul n'a plus souffert que Paul Baudry de cette supériorité compréhensive. On ne constate pas les mêmes inquiétudes chez Cabanel, qui, de bonne heure, marcha droit devant lui, ajoutant chaque jour avec conscience quelque habileté à son habileté scolaire, et qui, par instants, à force de simplicité confiante, apparut comme un portraitiste supérieur. Le délicieux *Portrait de Mme la duchesse de Vallombrosa,* le beau *Portrait de M. Armand,* méritent certainement leur célébrité; toutefois il est regrettable, pour la gloire de ce maître distingué, qu'on n'en

ait pu réunir un plus grand nombre. Les Parisiens les connaissent, nous le savons, mais il y aurait eu profit pour les étrangers à comparer les façons discrètes et délicates qu'apportait Cabanel dans ses analyses de la beauté ou de la distinction féminines avec les manières brutales et impertinentes qui deviennent à la mode.

Les expositions posthumes de Ricard (1823-1872) et de Fromentin (1820-1876) ont assuré leur rang à ces artistes délicats et chercheurs, victimes, eux aussi, dans une certaine mesure, de leur subtile culture d'esprit et de leur dilettantisme anxieux, mais qui compteront pourtant, dans l'évolution moderne, autant par l'influence de leur goût que par la qualité de leurs ouvrages. De Ricard, voici quatre morceaux d'une virtuosité exquise, dans lesquels tour à tour passe le souffle de Van Dyck, de Titien, de Corrège, de Rembrandt, qui exhalent tous le charme d'une individualité extraordinairement discrète et délicate, les *Portraits de M. Chaplain*, *Mme Sabattier*, *Mme de Calonne*, *Mlle Baignières*. De Fromentin voici un des plus beaux ouvrages de sa première manière, nette et ferme, moins personnelle, où il recherche à la fois la tenue de Marilhat et l'éclat de Delacroix, l'*Audience chez le Calife*, puis quelques-unes des peintures finement et délicatement chiffonnées des périodes postérieures, notamment la délicieuse *Fantasia* de 1869. De M. Gustave Moreau, toujours trop craintif de la lumière, toujours trop fermé dans sa tour d'ivoire, deux pièces seulement, le *Jeune homme et la Mort*, peint par l'artiste en souvenir de son maître Théodore Chassériau (1865), et la *Galatée*, au milieu des richesses éblouissantes de la flore aquatique. C'est trop peu pour faire comprendre à des passants d'une heure les fascinations imaginatives d'un poète raffiné et fécond dont les rêves s'expliquent les uns par les autres, et qu'on aurait eu plaisir à comparer avec les derniers des préraphaélites anglais, ses seuls parents parmi les contemporains. La rareté des œuvres de M. Gustave Moreau est plus fâcheuse, au Champ-de-Mars, que la rareté de celles de M. Puvis de Chavannes, dont les facultés supérieures ne peuvent être réellement comprises que dans ses peintures monumentales, lorsqu'elles sont placées, en leur jour, au milieu d'une décoration bien appropriée. Nous avons eu bien des fois l'occasion de répéter ce que nous pensions des hautes qualités poétiques et décoratives de M. Puvis de Chavannes, et combien son exemple avait été utile pour rendre aux jeunes peintres le sentiment des ensembles harmonieux et de la simplicité expressive. On n'a qu'à entrer dans le Panthéon et dans la Sorbonne pour lui rendre justice. Le juger, au Champ-de-Mars, sur des fragments dans lesquels s'exagèrent son maniérisme archaïque et ses simplifications de rendu, serait profondément injuste. Ce qu'il y faut admirer, ce sont ses beaux dessins préparatoires, d'une allure si mâle, d'une largeur si noble, qui font regretter de ne pas voir toujours le peintre transporter sur ses toiles la précision du dessinateur. Deux beaux tableaux de M. Ernest Hébert, sans développer son talent poétique et mélancolique sous toutes ses faces, le montrent pourtant sous son aspect le plus noble et le plus personnel; *le Matin et le soir de la vie* et la *Vierge de la délivrance*, œuvres relativement récentes, offrent le résumé des qualités que M. Hébert manifestait dès sa jeunesse. M. Delaunay est le

mieux servi, au moins comme portraitiste. Cinq portraits dans la section rétrospective, dix dans la section contemporaine placent au plus haut rang cet artiste savant. Comme Ricard et comme Baudry, M. Delaunay a demandé conseil aux maîtres les plus variés, mais sans jamais rien abandonner de sa fermeté soutenue et pénétrante, gardant toujours, sous l'enveloppe grave ou brillante dont il les revêt, la solidité vivante de ses corps. Dessin fin, exact, incisif, modelé profond et souple, couleur vive ou grave, éclatante ou éteinte, suivant le caractère des personnages, simplicité et puissance de l'analyse physionomique, M. Delaunay, dans quelques-uns de ces chefs-d'œuvre, unit les mérites les plus différents avec une autorité dans laquelle on ne peut s'étonner ni se plaindre de sentir parfois quelque effort de volonté. C'est une qualité si rare par le temps qui court! Trois morceaux d'étude, l'*Ixion*, le *David vainqueur*, le *Centaure Nessus*, attestent ce que M. Delaunay eût pu être comme peintre d'histoire s'il avait eu, de ce côté, des ambitions égales à son talent.

MM. Ribot, Bonnat, Carolus Duran, Henner, Fantin-Latour, ont moins dispersé leur curiosité et leurs études que les précédents. Indépendants de bonne heure, secouant toute attache soit avec la tradition davidienne, soit avec la tradition romantique, épris des belles exécutions, simples, fermes, résolues, ne prenant conseil que d'un ou deux maîtres, s'abandonnant pour le reste à leur observation personnelle, ils ont tiré, des domaines où ils se sont établis, des fruits d'autant plus savoureux que ces domaines, en général assez étroits, étaient plus opiniâtrement cultivés. A défaut d'imagination inventive, ils possèdent, à un haut degré, le souci de la réalisation, le sens de la force et de la simplicité dans la mise en œuvre des moyens d'expression. Leur exemple sert à mettre en garde contre les dangers, auxquels se trouvent toujours exposés les peintres modernes, soit de tomber dans l'exécution banale et fade, soit de rechercher les effets littéraires. Ils soutiennent la tradition et l'honneur du métier. Il y a vraiment plaisir à voir M. Ribot lutter contre Ribera, dans son *Huître et les Plaideurs*, M. Bonnat dans son *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien*, réunir les meilleures qualités des anciens maîtres français et italiens au commencement du XVIIe siècle, puis appliquant cette science à l'observation des figures contemporaines et des mœurs populaires, nous donner dans ses *Pèlerins au pied de la statue de saint Pierre* et ses *Paysans napolitains devant le palais Farnèse* des modèles d'études sincères et sérieuses qui, pour la simplicité de la mise en scène, le naturel des arrangements, la solidité et l'exactitude du rendu, ne peuvent guère être dépassés. Une des premières études de M. Henner, la *Biblis changée en source*, est d'une délicatesse consciencieuse que le travail du temps met en pleine valeur. Le temps est aussi un collaborateur favorable à un autre débutant de la fin de l'empire, M. Jules Lefebvre, plus fidèle que les précédents à l'enseignement académique, dont les premières études, la *Jeune fille couchée* et la *Femme endormie*, n'ont rien perdu de leur fermeté simple et saine.

Le *Juan Prim*, par Henri Regnault, a conservé de même cet éclat passionné qui fit alors aussi saluer, avec tant d'espérances, les débuts de ce noble jeune homme, si

admirablement doué, mais dont une mort héroïque devait terminer prématurément la carrière avant qu'il eût le temps, non plus que Géricault et Chassériau, de donner toute la mesure de sa force et de réaliser ses hautes ambitions.

C'est durant le second empire, nous l'avons dit, que les paysagistes, longtemps obscurs, arrivent successivement à la popularité et imposent peu à peu, par une action lente et insensible, leurs façons de voir et de comprendre les objets extérieurs à une grande partie de l'école. Ils n'avaient pas été naguère les derniers à s'insurger contre le système pédantesque de David, formulé à leur usage par le grave et ennuyeux Valenciennes. Au plus beau temps du paysage historique, il y eut toujours quelques réfractaires. C'était naturellement de braves garçons, simples et même naïfs, coureurs de forêts, flâneurs de plaine, hantant les auberges plus que les salons, un peu bohêmes, mais aimant de cœur ce que la belle société commençait d'aimer littérairement : les verdures, le ciel ouvert, le grand soleil. Timides, — ils l'étaient, — jetant un coup d'œil furtif, quand ils en avaient l'occasion, sur les petits-maîtres hollandais, qui n'étaient plus en vogue, et ne se hasardant qu'avec toutes sortes de craintes à imiter leur sincérité. C'eût été de l'ingratitude de ne pas ouvrir les portes à Lazare Bruandet (1755-1805), le nomade de la forêt de Fontainebleau, à George Michel (1753-1843), l'infatigable explorateur des merveilles de la butte Montmartre et de la plaine Saint-Denis, qui vécut près d'un siècle, sans gloire comme sans ambition, tendant d'un côté la main à Lantara et de l'autre à Théodore Rousseau. On voit par leurs études que le sentiment de la nature, pour s'exprimer chez eux soit bien mesquinement, soit bien sommairement, n'en était pas moins déjà très juste et très profond. Il faut rendre aussi justice au bonhomme Demarne. Son *Goûter de faneurs dans une prairie* (1814) est une pièce agréable; les fonds de verdure, baignés par la lumière, sont traités déjà avec une vérité frappante. Mais le morceau qui prouve le mieux que, dès la fin du XVIIIe siècle, on comprenait la nécessité de marcher avec décision dans la voie indiquée par Joseph Vernet, détournée et barrée par Hubert Robert et Fragonard, c'est une *Vue de Meudon*, par Louis Moreau l'aîné (mort en 1806). Pour la franchise de la vision, pour la liberté de l'exécution, c'est presque une œuvre moderne, avec ces qualités de tenue familière actuellement passées dans l'école de M. Français. Si on avait ajouté à ces morceaux quelques spécimens des paysages de style, produits, suivant les principes officiels, par l'école académique, Valenciennes, Bidauld, Victor Bertin, on aurait eu sous les yeux tous les éléments d'où est sortie l'école contemporaine. Ce serait, en effet, une erreur de croire que ces derniers artistes, aujourd'hui démodés, mais dessinateurs exacts, compositeurs réfléchis, possédant un sentiment élevé des beautés typiques et générales de la nature, n'aient pas, soit directement, soit indirectement, exercé une action durable sur leurs successeurs. Leurs élèves, Rémond, Édouard Bertin, Aligny, Michallon, furent les maîtres ou les conseillers de presque tous les paysagistes de 1830, et ceux-ci, comme leurs camarades, les romantiques de l'histoire et du genre, durent à la force même de cet enseignement classique, contre lequel

ils se révoltaient, les habitudes sérieuses d'étude et de réflexion qui manquent souvent à nos jeunes contemporains, soumis à une discipline moins rigoureuse, mais moins fortifiante.

Si l'on ne se souvenait pas de ces stylistes méprisés, on comprendrait mal, par exemple, le plus populaire, à l'heure présente, des paysagistes de 1830, celui dont la gloire éclate, au Champ de Mars, comme la plus pure et la plus incontestée, Camille Corot. Né en 1796, élève de Rémond, camarade de Michallon, admirateur d'Aligny, imitateur de Joseph Vernet et de Claude Lorrain, passionné d'Italie et de poésie grecque, Corot n'éprouve, en vérité, devant la nature, rien des inquiétudes passionnées qui agitent les romantiques, La Berge, Paul Huet, Jules Dupré, rien du besoin d'observation précise qui tourmente les naturalistes, Théodore Rousseau, Millet. Ce doux poète, aux tendresses virgiliennes, restera toute sa vie un pur classique, dans ses compositions idylliques, par le rythme bien équilibré de ses masses, par la sobriété de ses indications adoucies, par la douceur de ses enveloppes harmoniques, autant et plus que par la grâce antique des nymphes et des dryades qu'il se plaît à y évoquer. N'est-ce point même par ces qualités scolaires, correspondant si bien à notre culture latine, par l'aisance aussi et par la souplesse aimable avec laquelle il enveloppe des généralités connues dans une exquise lumière, qu'il se fait si aisément et si universellement comprendre? Il est certain que ses beaux morceaux, le *Bain de Diane,* la *Ronde de Nymphes,* les *Baigneuses,* la *Biblis,* où il reste fidèle aux rêveries mythologiques jusqu'à la mort, possèdent, malgré la banalité des arrangements, un charme incomparable par la sincérité délicate de l'émotion poétique. Corot reste encore bien classique par la tranquillité heureuse avec laquelle il impose son interprétation personnelle aux objets qu'il étudie. Qu'il rêve à Ville-d'Avray, qu'il rêve dans la campagne romaine, c'est toujours le même rêve qui se prolonge, un rêve délicieux, léger, insinuant, qui, en flottant autour des choses, leur enlève leurs aspérités et leurs individualités, pour les concilier et les confondre dans l'unité idéale d'une sérénité harmonieuse.

Les vrais romantiques et les vrais naturalistes eurent d'autres façons d'agir. C'est avec passion et avec scrupules, avec une inquiétude qui, chez quelques-uns, comme chez La Berge, tourne à l'angoisse, avec une soumission qui, chez les plus grands, comme chez Th. Rousseau, devient de l'humilité, qu'ils se mirent à étudier la terre, les eaux et le ciel. Les paysagistes anglais, qui exposent en 1822 à Paris, leur avaient révélé, par leur manière brillante, libre, passionnée, l'insuffisance des procédés en usage et tourné leurs yeux vers les vieux Hollandais et Flamands, dont ils procédaient eux-mêmes. Paul Huet, C. Flers, MM. Jules Dupré, Cabat, les premiers entrèrent en lice. Paul Huet expose dès 1827; il est salué en 1830 par Sainte-Beuve comme un rénovateur; c'est entre 1830 et 1840 que s'établit sa réputation. Voici la *Vue générale de Rouen,* du Salon de 1833, où Gustave Planche admirait «l'habile combinaison des lignes, l'immensité de la perspective, la forme heureuse et vraie des dunes, la solidité des premiers plans, la pâte légère et floconneuse du ciel ne laissant rien à désirer».

Cette belle peinture a gardé sa force, sa majesté et sa chaleur. Les *Bords de l'Allier*, par C. Flers, dénotent une personnalité moins puissante; Flers fut pourtant, à ce moment, un de ceux qui indiquèrent le plus simplement la bonne route à prendre. Les deux petites toiles de M. Cabat, le *Jardin Beaujeon* (1834), le *Buisson* (1835), d'une exécution si consciencieuse et si fouillée, nous ravissent encore aujourd'hui par l'intensité et la sincérité d'observation qu'elles supposent; on ne peut être surpris du succès qu'elles obtinrent parmi les esprits indépendants. M. Jules Dupré a une exposition considérable, comprenant douze toiles anciennes et quatre toiles récentes. Pour lui, comme pour Corot, cette exposition est un triomphe, mais de tout autre genre. Ce qu'il faut admirer en lui, depuis 1830 jusqu'en 1889, pendant soixante années de production, c'est l'énergie opiniâtre avec laquelle cet observateur passionné s'est efforcé de nous révéler la grandeur intime et profonde qui éclate, pour le grand artiste, dans les spectacles les plus communs d'une nature peu accidentée, les plaines de Normandie ou les plaines d'Angleterre. Autant Corot met de discrétion à nous communiquer rapidement ses impressions douces et vagues, autant M. Jules Dupré met d'insistance, une insistance parfois pénible, mais toujours grave et pénétrante, à nous préciser les siennes, qui sont toujours fortes et nettes. Dans les *Environs de Southampton* et les *Pacages du Limousin*, de 1835, deux toiles d'une couleur énergique et d'une ordonnance grandiose, la structure des arbres, des terrains, des nuages, est accentuée avec une résolution hautaine qui ne nous paraît dure, peut-être, que parce que, depuis un certain temps, nos yeux se sont amollis au contact des délayages impressionnistes. Mais qui retiendrait un cri d'admiration devant la *Mare dans la forêt de Compiègne au soleil couchant?* Quelle fermeté dans ces branchages! quelle souplesse en même temps dans ces feuillées! Comme tout cela miroite, frémit, s'apaise sous la dernière caresse, chaude, lente, passionnée, des rayons mourants! Et l'*Orage en mer!* Trouverait-on dans Delacroix même une orchestration si hardie des verts: le vert des eaux, le vert du ciel? Encore chez Delacroix soupçonnerait-on, peut-être avec raison, cette harmonie d'être une conception cérébrale plutôt qu'une observation visuelle, une invention séduisante du coloriste plutôt qu'une constatation rigoureuse du paysagiste! Chez Jules Dupré on sent, au contraire, sous le labeur audacieux du rendu, une intensité d'exactitude et un acharnement de conscience vraiment merveilleux et touchants. Dans cet *Orage en mer*, la force lente, sûre, irrésistible de tous les éléments déchaînés est exprimée, sans fracas de brosse, sans tumulte de couleurs, avec une puissance extraordinaire. Jules Dupré, de tous nos paysagistes, est celui qui, par instants, fait le mieux sentir l'éternité calme, durable, mais non pas insensible, des choses. On peut pardonner à un pareil artiste, si profond et si varié, de n'avoir pas le style coulant d'un improvisateur.

Il y a moins de chaleur, d'intensité passionnée, d'interprétation personnelle chez Théodore Rousseau, mais par combien de nouveaux et rares mérites se trouve compensé ce manque d'imagination! Personne, depuis Hobbema, n'avait analysé le paysage

avec une acuité si obstinée et si pénétrante. La conscience, chez Rousseau, arriva même sur la fin de sa vie à de tels excès de scrupules, qu'il perdit le sens des ensembles à force de minuter le détail. Son travail de rendu, dans la *Maison de garde* et l'*Allée de village,* par exemple, devient une sorte de tapisserie au petit point, un tatillonnage puéril et agaçant. Mais ce sont les œuvres de sa maturité qu'il faut regarder, et celles-là sont, de tout point, admirables tant pour la netteté de l'expression que pour la justesse de l'impression. Seize toiles portent son nom, et l'on en voudrait trouver davantage. Avec lui on est sûr de la variété autant que de la sincérité. Les effets de printemps, par exemple, ces verdures fines, légères et fraîches, qui frissonnent dans la lumière entre des eaux transparentes et un ciel limpide, comme dans les *Bords de l'Ain* et le *Matin,* sont d'une exactitude et d'un charme prodigieux. Lorsqu'il entre en pleine forêt, il n'a pas non plus son pareil pour donner aux troncs des chênes leur solidité, aux feuillages des hêtres leur majesté, aux branchages des bouleaux leur légèreté, pour rendre, avec une précision incomparable, les traînées de soleil sur les clairières et les profondeurs de l'ombre sur les futaies. La sincérité patiente, chez Rousseau, devient presque du génie.

Avec Diaz, Troyon, Daubigny, on n'a pas affaire à des artistes d'une si haute trempe que Jules Dupré et Théodore Rousseau. Il y a chez eux moins d'autorité, moins de hardiesse, plus de bonhomie familière, mais quels beaux peintres encore, francs et chaleureux! Est-ce Diaz qui imite Rousseau? Est-ce Rousseau qui imite Diaz? Toujours est-il que le *Matin sous bois,* signé Diaz, est un chef-d'œuvre, pour lequel nous donnerions volontiers toutes les fantaisies érotiques, toutes les nymphes laiteuses et les amours mollasses, qui ont fait de Diaz le Corrège des grisettes. Les paysans de Troyon peuvent être des lourdauds, mais toutes ses bêtes, vaches, bœufs, moutons, sont des personnages extraordinairement intéressants. On ne saurait les faire vivre, simplement, puissamment, en pleine herbe et en pleine lumière, avec plus de vérité et plus de charme. La *Vallée de la Touque* est l'exemple le plus complet de cette représentation loyale, saine et robuste de la campagne française. Presque toutes les études de Troyon, solides et chaudes, *Bœuf dans une prairie,* la *Vache blanche*, etc., enchantent par cette même franchise large et heureuse.

Les deux maîtres de cette période, auxquels on a fait la plus large part, sont Millet et Courbet. Tous deux se rattachent à l'école des paysagistes. L'importance qu'ils ont prise dans le mouvement général est précisément due à l'idée qu'ils ont poursuivie, eux, peintres de figures, d'associer les figures au paysage et d'appliquer à l'étude des figures les principes simples et clairs de la méthode paysagiste. Il n'est pas d'ailleurs deux natures d'esprit plus opposées. Millet, comme Corot, est un classique. Dans sa jeunesse, il ne rêvait que mythologie, belles musculatures, scènes plastiques et héroïques. Sa *Nymphe et Satyre,* son *Œdipe détaché de l'arbre*, de 1847, le montrent sous cet aspect. Il conserva, de ses débuts studieux, un goût profond pour les maîtres simples et graves. On a depuis longtemps remarqué les affinités de ses procédés, dis-

positions par larges masses, simplifications des modelés, tonalité grise et sourde, avec ceux des fresquistes italiens ou plutôt de Le Sueur. L'étude des graveurs puissants d'Italie et de Hollande, de Marc-Antoine, des traducteurs de Michel-Ange, de Van Ostade, est visible dans tous ses dessins. La *Tondeuse de mouton* du Salon de 1853, par la majesté large et sévère de l'exécution, semble un morceau détaché d'une muraille; personne n'est plus près, pour la haute simplicité de la vision, de la grande renaissance et de la grande antiquité, que ce solitaire de Barbizon, vivant au milieu d'une plaine dénudée et de paysans misérables. Les *Glaneuses*, qui resteront son chef-d'œuvre, réunissent l'ensemble des beautés classiques, la clarté rythmique de l'ordonnance, la puissance sculpturale des attitudes, la simplicité noble des expressions, la tranquillité chaude de l'enveloppe lumineuse. C'est dans l'*Homme à la houe* qu'il a peut-être atteint son maximum d'intensité chaleureuse. La transformation de la laideur abêtie par la force de la sensation ressentie et par le rayonnement du paysage y est opérée avec une sincérité et une simplicité magistrales. Il faut reconnaître d'ailleurs que Millet est fort inégal, comme peintre et même comme dessinateur. L'exposition générale de ses œuvres l'avait déjà montré. La simplification massive du dessin enlève parfois à ses figures engoncées toute apparence de musculature, de mouvement, de vie. Sa peinture est souvent pénible, tâtonnée, plâtreuse, sans accent et sans air. Dans les dessins et les pastels, ce faire laborieux est moins sensible et moins choquant; on en ressent, de plus près et plus à l'aise, l'extrême conscience et la grande sincérité. Presque tous les dessins exposés représentant des scènes de la vie champêtre étaient déjà connus; mais on éprouve grand plaisir à les revoir, car, en aucun temps, les scènes les plus banales de la vie rustique ne furent comprises avec une intelligence si fraternelle et si cordiale, avec un sentiment plus profond de la saine et grande poésie qui émane de la simplicité des âmes et de la simplicité des choses. C'est avec un respect attendri qu'on salue la mémoire de ce noble artiste qui n'a dû sa gloire qu'à son honnêteté et qui nous a laissé, avec les germes d'un art nouveau, l'exemple d'une vie grave, digne et silencieuse.

Rien n'est absolument nouveau sous le soleil, même sous le soleil de la peinture. On peut voir au Champ-de-Mars une *Veillée* d'un peintre inconnu, Cals, exposée en 1844, que Millet a pu connaître et qui le prépare singulièrement. Un collectionneur y a aussi envoyé une *Foire de Saint-Germain* par le sieur Garbet, non moins obscur, exposée en 1837, où l'on est surpris de trouver d'avance un diapason d'accords solides et durs, un sens fort et brutal de l'observation triviale, qui se retrouveront plus tard chez Courbet. La valeur de Courbet, qui, au point de vue technique, est réelle et durable, et qui eut sur les pratiques amollies de l'école une influence utile, n'est cependant point telle qu'il se plaisait lui-même à le dire et à le faire dire. La réclame, naïve ou intéressée, a joué un trop grand rôle dans l'établissement de sa renommée pour qu'il n'en faille pas rabattre. Bien qu'il se proclamât l'élève de la nature, il ne l'a vue, en réalité, ni très vite, ni très naïvement. La facture l'a surtout préoccupé, et ce n'est pas dans les

maîtres simples qu'il l'a d'abord apprise. Quoiqu'il ait passé sa vie à médire des Italiens, c'est chez les moins candides d'entre eux, chez les Bolonais qu'il s'est formé. Son beau *Portrait* du Louvre, qu'il exposa comme une «étude d'après les Vénitiens», est une étude d'après Caravage et le Guide, qu'il prenait peut-être pour des Vénitiens. Les *Demoiselles des bords de la Seine,* de 1848, ses nudités, la *Femme au perroquet*, le *Réveil,* ont perdu aujourd'hui l'éclat et la fraîcheur dans les parties claires, qui trompèrent sur leur compte, lors de leur apparition. Le noir des ombres s'y étant exaspéré, l'on y sent surtout la dureté des formes, l'insuffisance des modelés, l'inexactitude des proportions, le manque d'air, la grossièreté des intentions. Dans les figures masculines et habillées, comme les *Casseurs de pierre,* ces défauts sont moins blessants, et l'on peut y admirer la virtuosité robuste d'une brosse sans hésitation comme sans émotion; mais c'est le paysage seul qui nettoie bien les yeux de ce praticien acharné. La *Biche forcée sur la neige,* les *Braconniers,* les *Bords de la Loire,* à défaut de ces puissantes études de verdures humides, où il excelle vraiment, témoignent, dans ce cas, de la netteté énergique et même délicate de sa vision. Encore ne faut-il pas chicaner beaucoup sur la justesse des perspectives, linéaire ou atmosphérique.

Comme celle de Courbet, la réputation de Manet est due en bonne partie à la réclame directe ou indirecte. Il a eu sans doute, comme Courbet, l'intelligence de comprendre à temps la nécessité, pour l'école, d'en revenir à des procédés plus fermes, plus variés, plus souples, à des moyens d'exécution plus vraiment pittoresques, et, comme il était plus cultivé, il alla droit à des professeurs moins lourds et moins durs, aux vrais maîtres de la brosse, Hals, Velasquez, Goya. Ce serait rechigner à son plaisir que de nier l'agrément avec lequel s'accordent les taches vives et joyeuses dans toutes ces ébauches, hardies et provocantes, de l'*Espagnol jouant de la guitare*, du *Toréador tué,* du *Bon bock.* Toutefois il n'est guère possible de trouver, dans ces morceaux de bravoure, œuvres d'un dilettantisme habile, aucune explosion de génie personnel. L'individualité de Manet se marque mieux, à la fin de sa vie, dans ses études parisiennes. Le *Portrait de Jeanne au printemps* et le canotier et la canotière *En bateau* sont, sous ce rapport, très caractéristiques. Les visages n'y comptent pas, le dessin en est plus que sommaire; mais il y a dans le choix des tons frais, délicats, vifs, subtils, savamment mariés, dans l'enveloppement des formes par une atmosphère vibrante et lumineuse, toutes sortes de finesses justes et charmantes qui n'ont rien à dire à l'esprit, mais qui sont ravissantes pour les yeux. L'une des évolutions les plus marquées de la peinture contemporaine, nous l'avons maintes fois constaté au Salon, est celle qui la pousse à l'analyse de plus en plus délicate des phénomènes lumineux et notamment du mouvement de la figure humaine en plein air. Manet est peut-être, de tous, celui qui a le mieux agi dans ce sens. C'est un titre de gloire suffisant, sans qu'il soit nécessaire de lui en chercher d'autres.

Entre Millet, ce silencieux, et Courbet, ce tapageur, apparaissait et grandissait, à la même époque, un troisième campagnard, M. Jules Breton, qui allait bientôt se faire

une place considérable. Moins austère et plus souple que le premier, moins systématique et plus délicat que le second, plus habile que tous les deux à disposer, varier et poétiser ses compositions rustiques, il a contribué, autant et plus qu'eux à faire pénétrer dans le public le goût des paysanneries. La *Plantation d'un calvaire,* de 1859, les *Sarcleuses*, de 1851 (on aurait pu montrer des œuvres antérieures) prouvent qu'il fut, lui aussi, un précurseur, joignant très vite, à une connaissance intime de la vie rustique, un sentiment délicat de la beauté plastique ou expressive dans les races saines et pures, une science supérieure de l'association harmonieuse entre les figures et le paysage qui devaient lui assurer une rapide et durable popularité. A l'heure actuelle, l'action de M. Jules Breton est aussi visible dans les sections étrangères que dans la section française.

II

EXPOSITION DÉCENNALE.

(1879-1889.)

On voit par quelles suites d'actions et de réactions, de poussées alternatives dans le sens de la tradition ou de l'observation, de luttes entre les principes qui se partageront éternellement l'esprit des artistes, le principe imaginatif et le principe descriptif, l'école contemporaine de peinture est entrée en possession d'une liberté sans limites et sans contrôle qui donne à sa production incessante une singulière variété. Les événements de 1870-1871, en reportant, d'une part, beaucoup d'artistes vers des pensées plus viriles et plus graves, en constituant, d'autre part, une société résolument démocratique, ne pouvaient qu'activer la double tendance déjà marquée de la peinture à prendre un rôle plus important dans la vie publique et à raconter avec plus de sympathie les joies et les douleurs du peuple. Déjà à l'Exposition universelle de 1878, on avait pu remarquer combien les nouveaux venus inclinaient soit du côté décoratif, soit du côté naturaliste, tantôt s'abandonnant à une liberté extrême de brosse, tantôt s'emprisonnant dans d'étroites études. On pouvait déjà alors constater aussi combien, en revanche, devenaient de plus en plus rares les compositions historiques ou poétiques, à la fois senties et méditées, où l'imagination ne marche qu'en s'appuyant sur la science, où la science ne se montre qu'exaltée par l'imagination, les peintures, sérieuses ou passionnées, dans le genre de celles qui fixent longtemps l'attention dans les galeries de l'exposition rétrospective.

La situation, depuis dix ans, ne s'est pas sensiblement modifiée. Lorsqu'on visite les galeries contemporaines, on y constate d'abord plusieurs faits : en premier lieu, un goût général pour la grande dimension des figures, même en des cadres restreints, et la paleur fondante des colorations, ce qui donne à la plupart des toiles l'apparence de peintures murales plus que de tableaux; en second lieu, la prédominance

des études de mœurs contemporaines sur les sujets historiques, allégoriques ou plastiques. D'une part, l'imagination des peintres est donc moins excitée, leurs aspirations sont moins lointaines, moins variées, moins complexes que dans les diverses périodes que nous avons parcourues. Il n'y a plus rien chez eux qui ressemble aux exaltations scolaires de l'école académique, ni aux élans fiévreux de l'école romantique. Leur technique est moins régulière et moins monotone; elle est, en revanche, plus superficielle, moins approfondie, moins sûre. La vieille querelle entre les théoriciens de la ligne et les théoriciens de la couleur passe évidemment à l'état de souvenir légendaire, mais l'émulation féconde qui en était le résultat fait trop souvent place à une indifférence visible et toute disposée à se contenter d'à peu près dans les formes comme d'à peu près dans la peinture. On a certainement perdu en chemin quelques-unes des qualités traditionnelles qui avaient fait tour à tour la force de l'école classique et de l'école romantique : l'approfondissement des sujets, l'ordonnance longuement réfléchie, la plénitude dans la composition, l'intensité dans l'expression. On en a aussi gagné quelques autres : la liberté absolue de l'imagination et de l'observation, une intelligence plus rapide et plus vive des réalités immédiates, un respect grave et sympathique pour toutes les manifestations, physiques et morales, de l'être humain à tous ses degrés de conscience et de culture. C'est, en définitive, cet amour puissant, général, indestructible de la sincérité chez nos peintres, cette honnêteté consciencieuse de l'étude et du travail, transmise, comme un héritage inaliénable, par David, Prud'hon, Gros, Géricault, Ingres, Th. Rousseau et leurs successeurs, qui, joints à la persistance d'un enseignement scolaire solidement organisé, frappent et surprennent avec raison les étrangers. Ce sont ces qualités qui les obligent à reconnaître encore, malgré notre affaiblissement sur certains points, la supériorité dans son ensemble de la section française.

La plupart des ouvrages exposés sont connus, car ils ont déjà figuré avec honneur dans les Salons annuels; la gravure et la photographie les ont à l'envi popularisés; il serait oiseux de les énumérer et de les décrire. Cependant il est facile de constater que leur nombre et leur groupement permettent d'établir, au Champ-de-Mars, beaucoup mieux qu'aux Champs-Élysées, la valeur absolue et relative de leurs auteurs et de reconnaître les chefs de file, vieux ou jeunes, qui se partagent aujourd'hui la direction de l'art national. Il est tel qui gagne singulièrement à présenter ses œuvres en masse, il est tel autre, au contraire, dont la personnalité s'atténue et s'efface par la monotonie ou la médiocrité multipliée de ses productions.

Parmi les survivants de la période romantique, MM. Jules Dupré, Français, Meissonier, tiennent encore la tête avec une autorité qui ne se ressent point du nombre des années. M. Meissonier, en particulier, résiste à la fois au double courant d'alanguissement décoratif ou de niaiserie réaliste qui menace d'emporter les habitudes de travail et de réflexion, avec une énergie obstinée. La précision physiologique et psychologique avec laquelle il construit et fait mouvoir ses figures ou figurines, les plaçant toujours, avec une incomparable justesse, dans la vérité de leur milieu, avec leur

vérité d'attitude, de geste, de physionomie, assure à toutes ses œuvres actuelles, comme à toutes ses œuvres passées, une valeur solide et durable. Il est possible, sans doute, d'avoir plus de brillant dans le coloris, plus de fusion dans les teintes, plus de souplesse dans le modelé; mais n'est-ce pas justement parce qu'il est facile d'abuser de ce brillant, de cette fusion, de cette souplesse, et parce qu'il est de mode aujourd'hui d'en abuser, que la protestation un peu sèche d'un dessinateur si attentif et si rigoureux est un contrepoids salutaire et indispensable à des entraînements périlleux? En examinant les écoles étrangères, on remarque que les maîtres qui y font actuellement autorité, les Menzel, les Liebermann, les Leibl, les Alma Tadema, procèdent presque tous de M. Meissonier. Il serait facile de constater en France que, parmi les jeunes hommes de la génération dernière, son influence chez les peintres d'histoire, de mœurs et même de paysages, tend plutôt à s'étendre qu'à s'affaiblir. MM. Detaille (la *Revue*, les *Cosaques de l'Ataman*, le *Rêve*, etc. . .), Morot (*Reischoffen*), Le Blant (le *Bataillon carré*, l'*Exécution de Charette*), François Flameng (les *Joueurs de boules*), tous les peintres militaires, grands ou petits, même dans leurs plus vastes toiles, se rattachent visiblement à lui. M. J.-P. Laurens, l'auteur de l'*Agitateur du Languedoc*, du *Pape et Inquisition*, MM. Merson, Maignan, Pille et la plupart des historiens archéologues ont puisé chez lui la passion de l'exactitude. Toute l'école des anecdotiers et des costumiers, en commençant par M. Heilbuth, en finissant par MM. Vibert et Worms, marche depuis trente ans à sa suite, et, parmi les peintres de mœurs contemporaines, soit à la ville, soit à la campagne, c'est à qui lui demandera conseil. Ce n'est pas beaucoup s'avancer que de regarder MM. Dagnan-Bouveret, Lhermitte, Friant, Dawant, Dantan, Adan et bien d'autres, sans parler de MM. Béraud, Raffaelli, Gœneutte, comme des admirateurs sagaces de son talent d'analyste et de metteur en scène. Il a suffi qu'il s'arrêtât, il y a quelques années, en Provence, et qu'il en fixât les roches ensoleillées de son regard hardi et pénétrant pour qu'il en sortît à sa suite tout un groupe de paysagistes, de Nittis, MM. Moutte, Montenard, etc. L'artiste, savant et réfléchi, qui expose aujourd'hui l'aquarelle épique de 1807, le *Guide de l'armée du Rhin et Moselle*, le *Voyageur*, et les études d'intérieurs et de paysages qu'on voit au Champ-de-Mars, n'est pas près, pour notre bien, de perdre ni sa surprenante fécondité ni son action nécessaire.

Les maîtres de la génération suivante gardent presque tous leurs positions acquises. Quelques-uns s'élèvent à un degré supérieur. On regrette, parmi eux, l'absence de MM. Gustave Moreau et Gérôme, qui, tous deux, tiennent une place considérable dans les arts, l'un, par l'originalité poétique de son imagination, l'autre par la sévérité salutaire de son enseignement. Les peintres historiques sont peu nombreux, nous en connaissons la raison. C'est dans les monuments publics que, depuis quinze ans, s'est exercée l'autorité de la plupart d'entre eux, notamment celle de M. Puvis de Chavannes qui se contente de rappeler dans le Catalogue ses grands travaux de Lyon, Amiens et Paris, celle de MM. François Flameng et Benjamin Constant dont les meilleurs titres

se trouvent dans le nouvel édifice de la Sorbonne, celle de MM. Cormon (*Les vainqueurs de Salamine* et *Caïn* au Musée du Luxembourg), Ehrmann (les *Lettres et les sciences*, carton de tapisserie pour la Bibliothèque nationale), J.-P. Laurens (*Plafond du théâtre de l'Odéon*), Besnard (*Panneaux décoratifs à l'École de Pharmacie*, le *Soir de la Vie*, à la mairie du Ier arrondissement), Humbert (*Fin de la journée, la Guerre* à la mairie du XIe arrondissement, *Pro Patria* au Panthéon), Édouard Dubufe (*Plafond du foyer* au Théâtre-Français), Joseph Blanc (le *Vœu*, le *Baptême*, et le *Triomphe de Clovis* au Panthéon), Clairin (*Théâtre de Monte-Carlo* et de *Cherbourg*, *Éden-Théâtre*), Comerre (les *Quatre saisons* à la mairie du IVe arrondissement), Chartran (*Fastes de la science* à la nouvelle Sorbonne), etc. Quatre seulement, MM. Bouguereau, Henner, Carolus Duran, Jules Lefebvre, se livrent à l'étude du nu et conservent encore, pour la beauté des formes, quelque reste de l'ardeur qui était la passion dominante des écoles classiques. L'*Andromède* et l'*Éveil*, de M. Carolus Duran, l'*Andromède*, la *Femme qui lit*, le *Saint Sébastien*, par M. Henner, ne sont que des figures isolées, des prétextes pour le premier à faire vibrer le jeu de ses tons éclatants, pour le second à enchanter le regard par l'harmonie subtile et douce de ses pâleurs mystérieuses. La *Jeunesse de Bacchus*, par M. Bouguereau, et la *Diane surprise*, de M. Lefebvre, sont des compositions, dans le vrai sens du mot, supposant une somme d'études, d'expérience, de talent très supérieure à celle qu'on a l'habitude de dépenser aujourd'hui pour couvrir des toiles de cette taille. Qu'on puisse imaginer des bacchantes plus sanguines, mieux musclées, moins doucereuses que celles de M. Bouguereau, des nymphes plus ardentes et plus nerveuses que celles de M. Jules Lefebvre, cela va sans dire; mais nous voudrions aussi bien savoir où l'on trouverait, à l'heure présente, en France ou à l'étranger, des dessinateurs aussi habiles ou aussi consciencieux de la forme humaine. M. Jules Lefebvre étudie la beauté féminine avec un respect, une délicatesse qui deviennent de plus en plus rares. Sa *Psyché* est un morceau d'une grâce et d'une candeur extrêmes. Il apporte, dans ses portraits, à défaut de la touche brutale ou sommaire à la mode d'aujourd'hui, un scrupule d'exactitude, une obstination d'analyse, une finesse d'exécution, qui en assureront la durée. Nous savons, par l'exposition rétrospective, combien les modes changeantes de l'exécution importent peu à la postérité, et que toutes les peintures sont bonnes qui disent bien ce qu'elles veulent dire en un bon langage de dessin ou de couleur. Le *Portrait de miss Lawrence* et celui du *Centenaire Pelpel*, l'un par son exquise et printanière harmonie de dessin, de couleur, d'expression, l'autre par la fermeté de l'accent, seront toujours des œuvres hors ligne. C'est, du reste, dans le portrait qu'excelle tout ce groupe. Nous avons déjà dit quel rang y tient M. Delaunay. MM. Bonnat, Carolus Duran, Henner, Paul Dubois, Fantin-Latour, ne méritent pas une moindre estime. On ne saurait imaginer plus de façons différentes de comprendre et d'exprimer la physionomie de ses contemporains, mais toutes assurément sont bonnes lorsqu'elles arrivent à produire des résultats tels que le *Portrait de mes enfants*, par M. Paul Dubois, un chef-d'œuvre incomparable de simplicité savante, les vigoureuses et définitives effigies

de *Victor Hugo*, de *MM. Puvis de Chavannes, Alexandre Dumas, Jules Ferry*, par M. Bonnat; les triomphantes et vives images de *Mme la comtesse de V...*, de *Mlle Carolus Duran*, de *M. Français*, par M. Carolus Duran; les graves et expressifs visages de *Mme Karakehia* et du *Portrait de mon frère*, par M. Henner, les physionomies honnêtes et intelligentes de *M. et Mme Edwin Edwards*, par M. Fantin-Latour.

Dans la génération contemporaine, celle dont les plus âgés ont commencé de se montrer entre 1870 et 1878 et dont les plus jeunes se sont révélés depuis dix ans, les bons portraitistes sont nombreux aussi; mais ils ne prennent plus, en général, leur point de départ, comme les précédents, dans quelque maître de la pleine renaissance ou du XVIIe siècle. L'exemple de Bastien-Lepage (1848-1884) qui, avec son instinct juste et net de campagnard indépendant, s'inspira résolument de la candeur hardie et avisée des primitifs flamands et français pour retrouver les complications minutieuses du visage humain dans son milieu habituel, n'a pas été perdu pour ses camarades. La valeur absolue et suggestive de ses portraits, si subtilement analysés, est confirmée par l'exposition actuelle. On ne saurait faire mieux, on n'a pas fait mieux, dans ce genre, depuis Clouet et Holbein, que les portraits de *M. Emile Bastien-Lepage*, de *M. André Theuriet*, de *Mme Sarah Bernardt*, de *Mme Juliette Drouet*. Il y aurait plus de restrictions à faire sur la façon dont il comprenait les figures rustiques en plein air, bien qu'il ait apporté, là aussi, une acuité énergique de vision et un sentiment hardi de la vérité dont plus d'un a profité. Il n'avait pas encore trouvé, comme on peut s'en assurer par les *Foins*, les *Ramasseuses de pommes de terre*, la *Jeanne d'Arc écoutant des voix*, le point juste où commence la nécessité de simplifier le détail et de désencombrer les entours des personnages, non plus que la juste proportion à établir entre l'ampleur du faire et l'ampleur des dimensions. Il n'est pas douteux que, s'il eût vécu, ce travailleur sagace et obstiné, enlevé à l'âge où beaucoup des meilleurs tâtonnent encore, n'eût transporté dans ses études rustiques la sûreté avec laquelle il conduisait ses portraits. Son influence, jointe à celle de Manet, qu'elle complète et corrige par un soin rigoureux de la précision linéaire et plastique, et par une sincérité d'observation constamment grave et délicate, exerce incontestablement à l'heure actuelle l'action la plus sérieuse sur les jeunes naturalistes. Pour ne citer que les deux triomphateurs du Salon dernier, MM. Dagnan-Bouveret, l'auteur de l'*Accident*, du *Pardon*, du *Pain bénit*, des *Bretonnes au pardon* et M. Friant, l'auteur du *Coin favori* et de la *Toussaint*, ne sont-ils pas tous deux des émules, plus ou moins directs, de Bastien-Lepage? M. Dagnan, sans doute, a des origines assez compliquées; c'est un esprit studieux qui s'est formé par des études multiples et des tentatives variées. Plus préoccupé que Bastien de la composition ingénieuse et équilibrée, de la variété piquante ou intéressante des expressions, de l'agrément coloré de la peinture, il s'est rencontré, à un moment donné, avec lui dans la recherche commune de la simplicité expressive et de l'exécution juste, sobre et précise. M. Friant tient de plus près à Bastien, cela saute aux yeux dans sa collection de portraits, petits ou grands, dont l'ensemble accuse nettement une personnalité déjà mar-

quée et très pénétrante. On trouverait aussi quelques tendances identiques chez M. Raphaël Collin, dont la réputation, un peu plus ancienne, ne peut qu'être confirmée par le charme fin et distingué de la plupart de ses peintures. Tout un autre groupe de portraitistes, au contraire, se préoccupe avant tout de la facture grasse, éclatante et libre, en pensant qui aux Flamands et Hollandais, qui aux Espagnols du XVIIe siècle. Ceux-ci ne sont pas moins fidèles à l'une de nos traditions nationales, puisqu'ils peuvent compter, parmi leurs ancêtres, Largillière, Rigaud, Chardin, Prudhon et Gros; tels sont, sans reparler de M. Carolus Duran, MM. Duez (portrait d'*Ulysse Butin*), Gervex (portraits de *Mme Valtesse*, de *M. Alfred Stevens*, de *Mme Blerzy*, du *docteur Péan*, des *Membres du jury de peinture*). D'autres enfin s'en tiennent, avec conscience et réflexion, aux procédés attentifs et sérieux de notre école académique, en cherchant une juste combinaison de la forme et de la couleur et, sans viser à l'étonnement, exécutent, en grand nombre, des œuvres toujours estimables et quelquefois très remarquables: tels sont MM. Émile Lévy, Wencker, L. Doucet, Tony Robert-Fleury, G. Ferrier, Comerre, Léon Glaize, Chartran, Thirion, Mathey, Machard, Paul Leroy, etc.

C'est du côté de la représentation des mœurs contemporaines, mœurs de campagne et mœurs de ville, que se tourne, nous le savons, la principale activité de l'école nouvelle. Pour un certain nombre de théoriciens, il semblerait même que le naturalisme direct, ce qu'ils appellent «la modernité», fût la condition exclusive du développement de la peinture. Il y a beaucoup d'aveuglement ou d'ignorance dans cette affirmation. S'il est constant qu'aucune école ne peut vivre longtemps sur des formules scolaires et ne peut se développer que par un commerce régulier avec la nature, il n'est pas moins constant que l'art n'apparaît qu'au moment où l'artiste impose, volontairement ou à son insu, son interprétation personnelle à la réalité, et qu'il n'est aucune époque productive où l'on ne constate un mouvement d'imagination dans un sens déterminé, un soulèvement de l'enthousiasme artistique dû à quelque haute aspiration vers un idéal religieux, héroïque, intellectuel ou moral. L'Exposition de 1889 prouve que la vitalité actuelle de l'école ne se produit pas en dehors des lois constatées par l'expérience, et que la prétention vaniteuse où se complaisent certains naturalistes d'échapper à la tyrannie démodée d'un idéal n'est qu'une prétention enfantine et erronée.

Il suffit d'une promenade attentive dans les galeries pour s'en convaincre. Sans doute l'idéal poursuivi avec une conscience plus ou moins nette par nos jeunes peintres n'est plus ni l'idéal religieux, ni l'idéal antique, ni l'idéal romantique, ni l'idéal académique, mais la présence d'un idéal général n'en est pas moins visible dans les aspirations intellectuelles et matérielles de la plupart d'entre eux. La glorification de l'humanité, de l'humanité présente et passée, dans ses joies et dans ses souffrances, dans ses labeurs et dans son génie, dans ses devoirs les plus humbles comme dans ses actes les plus héroïques, n'est-ce pas l'œuvre qu'ont pressentie et préparée Géricault, Delacroix, Millet, tous les génies sains et puissants du XIXe siècle? N'est-ce pas celle que poursuivent aujourd'hui,

avec plus ou moins d'élévation ou de force, mais avec la même volonté, dans la peinture rustique et populaire, MM. Jules Breton, Lhermitte, Roll, Dagnan, dans la peinture historique MM. Puvis de Chavannes, J.-P. Laurens, Morot, Cormon, François Flameng? Nous ne citons là que les chefs de colonne. Autour d'eux s'agite une multitude, active et toujours grossissante, de talents qui, sans subir une discipline rigoureuse, marchent nettement dans la même voie.

Ces aspirations vers un idéal de vérité, de simplicité, d'humanité, c'est en grande partie, nous l'avons vu, aux paysagistes que nous les devons. Corot, Rousseau, Millet, Courbet, M. Jules Breton, les premiers, les ont clairement formulées. Aussi n'est-il pas surprenant que leur influence s'étende de plus en plus et que, dans les genres les plus différents, dans ceux où la nature extérieure ne pénétrait guère autrefois, dans les scènes historiques, dans les compositions allégoriques, dans le portrait même, ce soit le paysage qui joue fréquemment le rôle principal, et surtout l'habitude que donne l'exercice du paysage d'attribuer une importance extrême à la justesse de l'action atmosphérique, à l'exactitude du mouvement lumineux, à la fusion harmonieuse de l'ensemble. Les remarquables expositions de MM. Jules Breton, Roll, Lhermitte, Dagnan, Renouf, Tattegrain, de Mme Dumont-Breton, de MM. Dantan, René Gilbert, Marec, Guignard, Loyson, Barillot, Julien Dupré, Gueldry, Buland, La Touche, Picard, etc. sans parler de celles des paysagistes purs, MM. Français, Harpignies, Bernier, Busson, Pelouze, Rapin, Vollon, Zuber, Barrau, Adrien Demont, Boudin, Émile Breton, Pointelin, Henri Saintin, Damoye, Yon, Victor Binet, Luigi Loir, Lépine, Auguste Flameng, Maurice Courant, Guetal, Olive, Jan Monchablon, Lapostolet, Japy, Yarz, Billotte, Thiollet, Gustave Colin, Desbrosses, Adolphe Binet, Beauverie, Berthelon, Hareux, etc., sont bien faites pour leur assurer toujours cette prépondérance. Si, en regard de la façon large, élevée, sympathique, presque grandiose, avec laquelle nos peintres contemporains étudient les paysans et les ouvriers, on se rappelle la façon vulgaire dont les traitaient, en général, au XVIIe siècle, les artistes flamands et hollandais, les seuls dans le passé qui ressemblent à nos Français par leur goût de vérité et leur amour du présent, on saisit vite la différence, tout en notre faveur, qui distingue les deux écoles. Sauf en quelques tableaux de corporations patriotiques, hospitalières, savantes, où Frans Hals, Van der Helst, Rembrandt ont réuni des personnages intéressants, avec quelle étroitesse bourgeoise, parfois avec quel mépris aristocratique, y sont traités les gens du peuple! Hors du train-train coutumier du ménage et de l'intérieur, que Pieter de Hoogh, Metzu, Ter Borch racontent avec une bonhomie incomparable, ce ne sont que tabagies, cabarets, mauvais lieux où l'ouvrier et le paysan ne paraissent le plus souvent qu'en des attitudes crapuleuses ou grotesques. Avec quel sentiment supérieur de l'élévation morale et de l'intelligence grave qui peuvent habiter des âmes simples, de la grandeur salubre du travail et des noblesses douces de la vie domestique, tous les artistes dont nous venons de parler abordent les sujets familiers! Quand MM. Roll et Lhermitte, s'efforçant de reprendre l'œuvre de Géricault, avec une franchise et une

virilité auxquelles s'ajoute peu à peu la science nécessaire, donnent à leurs travailleurs des proportions épiques, ne justifient-ils pas souvent leurs ambitions par l'ampleur sérieuse et forte avec laquelle ils ont su les voir?

La peinture historique est en train de se modifier par l'introduction des mêmes éléments. La vérité ethnographique, le caractère individuel, le paysage, tendent à y jouer un rôle de plus en plus important. Il n'y a donc pas, à l'heure actuelle, entre les peintres de la vie contemporaine et réelle et les peintres de la vie antérieure ou idéale de l'humanité, cette scission que des esprits superficiels y voudraient constater, mais, au contraire, une tendance très marquée à un rapprochement fécond, par la mise en commun des études positives et des saines observations. Qu'on étudie toutes les œuvres de M. J.-P. Laurens, qu'on regarde attentivement les peintures sérieuses et savantes de MM. Olivier Merson, Wencker, Morot, qu'on se rappelle les travaux de MM. François Flameng, Lerolle, Benjamin Constant pour la Sorbonne, ceux de M. Cormon au musée du Luxembourg, on constatera que partout l'étude scrupuleuse de la réalité vivante appliquée à l'intelligence des documents historiques est l'élément qui domine, anime, vivifie. Prétendre que, sous prétexte de vérité, l'artiste doit se confiner dans la copie indifférente du milieu contemporain, prétendre qu'il n'en peut sortir sans cesser d'être artiste, n'est donc qu'un paradoxe, à peine séduisant par sa simplicité pour des esprits étroits ou blasés, mais qu'il est impossible de soutenir dans une société depuis longtemps cultivée comme la nôtre. Ce n'est pas dans un temps où le développement de la culture littéraire, l'échange rapide des communications entre les différentes races, la facilité inconcevable des voyages, excitent, remplissent, affinent de toutes façons l'imagination, qu'il serait possible de l'arrêter net et de lui dire : « Tu es inutile ! »

En fait, la meilleure preuve de l'inanité de ces théories, c'est que dans la plus récente période, chez les artistes qu'on nous présente comme leurs défenseurs, chez les rêveurs un peu languissants aux surnoms barbares, les *pleinairistes*, les *impressionnistes*, les *luminaristes*, qu'on peut comparer, par certains côtés, aux *décadents* de la littérature, les qualités réelles qu'on y peut admirer sont des qualités d'indépendance personnelle et poétique vis-à-vis de la nature, qui ne ressemblent en rien à du réalisme. La plupart, de près ou de loin, procèdent de Corot et de Puvis de Chavannes, et ne se gênent pas plus qu'eux avec la réalité. Prétendre nous faire admirer des travaux réalistes, par exemple, dans les fantaisies délicates, d'un charme souvent exquis, délicieusement maniérées, de M. Cazin (*Judith, Ismaël, Tobie, Agar, Théocrite*), ou dans les excentricités lumineuses de M. Besnard (*Portrait de Mme G. D..., Femme nue qui se chauffe*) fréquemment sauvées par un fonds résistant de science et par une originalité intéressante de composition, ou dans les douces rêveries en clair-obscur de M. Carrière (*l'Enfant malade, Premier voile*), c'est, à proprement parler, vouloir nous faire prendre des vessies pour des lanternes.

Il n'y aurait donc pas, en vérité, à s'effrayer beaucoup de tout ce tapage et de tout ce

verbiage à propos de *modernité,* si ces paradoxes, encourageants pour l'ignorance, n'avaient pour effet d'arracher trop vite les jeunes peintres à leurs études indispensables et, sous prétexte de les rendre plus libres devant la vie, de leur enlever les moyens nécessaires pour la comprendre et pour l'exprimer. Malgré la supériorité relative de notre exposition, il ne faudrait pas s'abuser sur les causes qui l'établissent, et qui sont surtout d'ordre technique et matériel, d'ordre scolaire. L'enseignement, chez nous a été depuis un siècle, soit dans les ateliers, soit dans les écoles publiques, donné avec conscience et reçu avec respect. C'est par le fonds de savoir et par les qualités de faire, non par l'intelligence et par l'imagination, que nous dominons sur les étrangers. Dessinateurs ou coloristes, MM. Meissonier, Bonnat, Delaunay, Jules Breton, Henner, Carolus Duran, Jules Lefebvre, Jean-Paul Laurens, Morot, Ferrier, Roll, Gervex et, derrière eux, une multitude d'artistes laborieux et consciencieux dont le jury a signalé les travaux, sont avant tout de bons ouvriers, sachant bien leur métier et s'y perfectionnant chaque jour. Si l'indifférence pour la précision du dessin et pour la force de la couleur, si le goût malsain pour l'indécision des formes et pour l'alanguissement du rendu, que nous voyons se répandre dans certains groupes, devaient se généraliser et gagner toute l'école, nous toucherions promptement à une de ces crises de fatigue assez fréquentes dans l'histoire de la peinture, à la suite des périodes productives. C'est le phénomène qu'on a vu se produire en Italie à la fin du XVIe siècle, en France à la fin du XVIIIe, état singulier et morbide d'anarchie, d'anxiété, d'inquiétude qui mène vite à une décadence définitive, à moins qu'il ne surgisse à temps, pour rétablir l'ordre et diriger l'activité, quelque praticien un peu rude et étroit, quelque magister énergique et convaincu, un Carrache, un Caravage ou un David!

DEUXIÈME PARTIE.

SECTIONS ÉTRANGÈRES.

L'organisation des sections étrangères au Palais des Beaux-Arts n'est pas due, en général, comme celle de la section française, à l'action gouvernementale. La plupart, en l'absence de commissaires officiels, n'ont été installées qu'au dernier moment par l'initiative privée, soit d'un comité local, soit d'un comité parisien, soit même d'un groupe d'artistes isolés. Pour qui est au courant de l'activité des arts dans le monde, il est évident que les collections de peintures, réunies de la sorte, ne représentent que bien incomplètement, pour plusieurs pays, le niveau de la production actuelle, soit parce que les chefs d'école n'y sont pas représentés, soit parce que la meilleure place s'y trouve prise par des ouvrages d'importance secondaire. En plusieurs endroits, notamment aux États-Unis, en Autriche, en Suisse, on se croirait toujours en France, tant l'imitation française y semble dominer, et ce sont, en effet, les artistes domiciliés et travaillant chez nous qui y sont venus en majorité. Néanmoins, en beaucoup d'autres, les œuvres indigènes, soit par la provenance, soit par l'esprit, y figurent en assez grand nombre pour qu'il soit possible de se rendre compte si l'art y est mort ou vivant, si l'on y reste humblement et irrémédiablement soumis à l'influence parisienne ou si au contraire, soit par un retour réfléchi à des traditions autochtones, soit par une observation indépendante et nouvelle de la nature, on se prépare à tirer, de l'enseignement français ou de l'enseignement local, des développements originaux.

Le grand intérêt pour nous, en des occasions pareilles, est-il seulement de constater que nos maîtres vivants, comme nos maîtres disparus, continuent d'exercer une action dominante sur les écoles étrangères? Faut-il donc compter, par exemple, quels sont du nord au midi les élèves ou les imitateurs de Cabanel ou de Millet, de MM. Meissonier et Gérôme, Bonnat et Carolus Duran, Jules Breton et Henner, Jean-Paul Laurens et Jules Lefebvre? La liste en serait longue et pourrait flatter notre vanité. Mais au-dessus des intérêts de notre vanité, il y a les intérêts de notre activité, et, plus l'émulation avec les écoles étrangères deviendra sérieuse et réelle, plus nous avons chance de voir la nôtre prospérer et grandir sans tomber dans cet engourdissement présomptueux auquel n'échappent guère les écoles trop longtemps prépondérantes. Ce qui nous importe donc, avant tout, c'est d'examiner dans les pays qui nous entourent et qui nous imitent, si ce voisinage et cette imitation y déterminent, au double point de vue imaginatif et technique, un simple courant de dilettantisme stérile et d'habileté superficielle, ou si le mouvement qui en procède prend le caractère d'un mouvement de rénovation indépendant, original et fécond pour l'avenir.

C'est toujours par le contact d'un art extérieur, florissant ou dégénéré, qu'on voit

naître ou renaître les arts dans une contrée barbare ou civilisée. L'histoire de la peinture, plus encore que celle de l'architecture et de la sculpture, parce que la matière transmissible y est plus mobile, n'est guère que l'histoire de ces échanges intermittents et réciproques d'exemples et d'excitations entre les différentes nations. Durant plusieurs siècles, l'Italie et les Pays-Bas ont été, successivement ou conjointement, depuis Giotto et Van Eyck jusqu'à Rembrandt et Tiepolo, les deux centres actifs d'où rayonnaient l'inspiration et l'enseignement, et, pour ainsi dire, les deux pôles du courant qui, tantôt partant du nord et tantôt du sud, n'a cessé d'échauffer et d'agiter l'imagination des peintres. Placée au centre, la France, pendant longtemps, ne fit guère que recueillir, dans un foyer tranquille et clair, les étincelles brillantes de ce double courant. Malgré la concentration puissante ou charmante qu'elle en sut déjà faire au XVIIe et au XVIIIe siècle, ce n'est pourtant qu'en notre temps qu'elle est devenue à son tour la tête et la source du mouvement, et qu'elle a dirigé l'activité générale dans le sens de son génie national, jetant et répandant de tous côtés cet esprit de vérité, de liberté, d'humanité qui, depuis la Révolution, se manifeste dans ses productions artistiques autant que dans ses agitations politiques et sociales.

Pour qui a pu voir l'exposition des artistes étrangers au palais Montaigne en 1855, pour qui se souvient de l'état d'abaissement dans lequel était alors tombé l'art de la peinture chez la plupart des peuples européens, même les plus glorieux par leur passé, tels que l'Italie, l'Espagne, la Hollande, et de l'état de barbarie dans lequel il se trouvait chez les peuples nouveaux soit de l'Europe septentrionale, soit de l'Amérique, l'exposition actuelle, si incomplète qu'elle puisse être, montre, de toutes parts, en l'espace de trente ans, une série d'étonnants progrès accomplis. Sous l'influence des exemples français, presque partout, les études techniques et historiques ont été renouvelées ou entreprises. Presque partout, même dans la Grande-Bretagne, le centre d'art le plus intact en 1855, grâce à la répétition des expositions internationales, sous cette même influence, les écoles se sont multipliées, rajeunies, échauffées. Presque partout, nous pouvons assister, après une lutte plus ou moins violente entre la tradition académique et l'individualisme naturaliste, à la fusion rapide et à l'entente féconde des deux principes, à une évolution plus ou moins marquée dans le sens même qu'ont indiqué depuis longtemps les artistes français, celui d'une observation directe, libre, personnelle, de la réalité comme fondement nécessaire de tout art vivant.

I

GRANDE-BRETAGNE.

C'est toujours dans les salles de la Grande-Bretagne qu'on se sent le plus agréablement dépaysé. L'art anglais, mieux connu aujourd'hui, ne nous surprend plus sans doute par une de ces sensations aiguës et piquantes, comme celles que ressentirent nos

grands-pères au Salon de 1824 et nos pères à l'Exposition de 1855. De la première rencontre avec les peintres britanniques est sortie notre école de paysage, de la seconde une rénovation de notre dilettantisme poétique. Depuis, les rapports entre les deux écoles sont devenus assez réguliers, et chacune y trouve son compte. Nous devons beaucoup à l'Angleterre : MM. Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Cazin, Besnard, entres autres, en savent bien quelque chose. L'Angleterre nous doit beaucoup aussi; elle n'est nullement restée insensible à notre évolution : l'influence de MM. Meissonier et Gérôme, de Millet et de M. Jules Breton, s'y est fortement marquée en plus d'un endroit. Mais ce qu'il y a d'admirable dans ce tempérament anglais, si robuste et si personnel, ce qui nous en étonne et nous en réjouit, c'est la faculté prodigieuse qu'il possède de s'assimiler tous les éléments qu'il absorbe et d'imprimer la marque de sa personnalité à tout ce qu'il produit. Nulle part peut-être on ne sent des esprits plus ouverts à tout ce qui vient du dehors; les artistes anglais sont essentiellement cosmopolites; aucun d'eux qui n'ait tour à tour étudié en Italie, en France, en Espagne, en Orient, en Hollande, qui ne s'y promène et qui n'y retourne sans cesse; mais partout il reste Anglais, et tout ce qu'il acquiert ne contribue qu'à developper son moi. Dans aucun pays, l'art, à première vue, ne semble plus artificiel et le résultat de plus continuelles importations et excitations étrangères; s'imagine-t-on Reynolds sans Titien, Gainsborough sans Van Dyck, Constable sans Hobbema, Turner sans Claude Lorrain et presque tous les modernes sans les Quattrocentisti italiens et flamands? Cependant, qu'y a-t-il de plus personnel que Reynolds et Gainsborough, Constable et Turner, M. Millais et ces poètes charmants trop tôt disparus, que nous admirions en 1878, Walker et Mason? La puissance de fascination du sol anglais est si forte que les artistes étrangers qui s'y fixent n'y sauraient échapper; au bout de peu de temps, ils deviennent Anglais. A l'heure actuelle, comme en 1878, deux des artistes qui font le plus d'honneur à la section anglaise, qui expriment le mieux la pensée anglaise, sont deux continentaux anglicanisés : un Hollandais, formé à l'école belge et à l'école française, M. Alma-Tadema, un Bavarois, formé à Munich, M. Herkomer.

A quoi tient ce phénomène? En partie à la conscience opiniâtre que les Anglais mettent à bien faire tout ce qu'ils entreprennent, en partie à l'amour profond qu'ils portent, comme toutes les races germaniques, à la nature extérieure, en partie aussi à ce sens moral et pratique qui ne leur permet de considérer aucune œuvre de l'homme, moins encore l'œuvre d'art, comme indifférente et inutile. Lorsqu'un Anglais peint ou lorsqu'il écrit, c'est qu'il a quelque chose à dire; il le dit comme il peut, le plus fortement qu'il peut, insistant sur tous les détails, torturant la palette comme le vocabulaire, sans souci des formes convenues, mais créant, à chaque instant, des formes inattendues. De là, dans leurs peintures, ces inégalités d'exécution qui surprennent, ces maladresses de touche qui font sourire, ces aigreurs de colorations qui blessent la vue; de là aussi cette précision soutenue et touchante, presque religieuse, dans l'observation analytique, ces accents incorrects et hardis d'une sensibilité délicate ou fière, ces éclats

d'harmonie audacieux et profonds qu'on chercherait vainement ailleurs. Moins sûrs de leur main et moins ambitieux, comme ouvriers du pinceau, que les ouvriers de Paris, ils se risquent peu dans les grandes toiles, mais ils remplissent jusqu'aux bords les cadres bien proportionnés où ils se renferment et se concentrent. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles ils entretiennent et fortifient leur individualité; l'abandon de la peinture de chevalet, de la peinture méditée et soignée, conduit vite à la décadence; une école ne saurait vivre longtemps par la seule pratique décorative. Une des autres raisons qui expliquent certaines de leurs tendances est le climat même de l'Angleterre et les habitudes sociales qui en découlent; les peintures y sont faites pour orner des appartements confortables, pour être vues, à travers une glace, tour à tour sous un jour brumeux ou sous la lumière artificielle; l'aspect d'aquarelles, mat et clair, qu'elles gardent presque toutes, même lorsqu'elles sont exécutées par d'autres procédés, est fait pour répondre à ces exigences spéciales.

Il y a bien, en Angleterre, une école classique; mais la liberté avec laquelle on y traite les sujets traditionnels et qui rappelle, par plus d'un trait, la liberté de ses poètes en semblable matière, ne ressemble plus en rien au pédantisme éphémère qu'y avaient importé au commencement du siècle les émules de notre David. Le mouvement préraphaélite, en reportant les imaginations aux œuvres primitives, d'une saveur vive et bizarre, des Italiens du xve siècle, les a fait remonter du même coup vers les origines de l'art antique. C'est à travers la Renaissance italienne, à travers Botticelli et Mantegna, que la plupart aperçoivent la Grèce comme Shakspeare devinait Rome à travers Boccace et Bandello. Bien que sir F. Leighton, le président de l'Académie, s'efforce, avec une remarquable volonté, de retourner à une antiquité plus pure, il est facile de surprendre, dans ses peintures comme dans ses sculptures, les traces de ses premières admirations; nous ne saurions nous en plaindre. C'est par les bons côtés, par la vivacité nerveuse du mouvement, par le rythme fort et souple de l'attitude, que ses deux statues, le *Paresseux* et *Fausses alarmes*, rappellent Donatello et Benvenuto. Il est encore passé beaucoup de ces élégances florentines, avec leur grâce un peu contournée, dans les silhouettes des belles filles qui accompagnent *Andromaque captive* à la fontaine. Même, à dire vrai, les qualités de cette noble composition, longue et disposée en bas-relief, sont plutôt sculpturales que pittoresques. Les couleurs y parlent bas, sans toujours bien s'accorder; le travail de la brosse y est délicat, savant, fin, mais d'une égalité consciencieuse trop prudente et trop égale. En revanche, l'ordonnance est savante et originale; presque tous les groupes présentent des combinaisons de mouvements et d'expressions d'une cadence admirable. L'Andromaque, enveloppée de noir, est une figure d'un beau caractère; on ne trouve pas moins de noblesse dans la grâce chez les choéphores, indifférentes ou curieuses, de tout âge, qui l'entourent.

L'antiquité de M. Alma-Tadema est plus familière que l'antiquité de M. Leighton; la grâce y est plus vivante, et, pour transfigurer les *misses* et les *ladies* en fiancées grecques ou en matrones romaines, M. Alma-Tadema possède, sur sa palette claire et lumineuse,

d'admirables recettes d'incantation. Quelle carrière a parcourue M. Alma-Tadema depuis que nous l'avons vu, laborieux élève de Leys, tenter, dans une gamme noire et lourde, ses premières restitutions archéologiques! Comme il s'est allégé, éclairé, vivifié depuis, acquérant chaque jour une science plus intime de la femme antique et de la femme moderne! Une anecdote de Plutarque, citée par George Eliot, lui a inspiré sa jolie composition des *Femmes d'Amphissa*. Voici comme notre Amyot la raconte : « Il advint que les femmes dédiées à Bacchus, que l'on appelle les Thyades, qui vaut autant à dire comme les forcenées, furent esprises de leur fureur, et courans vagabondes, çà et là, de nuit, ne se donnèrent de garde qu'elles se trouvèrent en la ville d'Amphisse; là où estans lassées, et non encore retournées en leur bon sens, elles se couchèrent de leur long au milieu de la place et s'endormirent. De quoy estans adverties les femmes des Amphisséiens, et craignans qu'elles ne fussent violées par les soudards des tyrans, dont il y avoit garnison en la ville, elles accoururent toutes en la place, et se mettans alentour d'elles sans mot dire, les laissèrent endormir sans les esveiller. Puis, quand elles se furent d'elles-mêmes esveillées, elles se mirent à les traiter chascune la sienne et à leur donner à manger; puis, finablement, ayans demandé congé de ce faire à leurs maris, les convoyèrent à sauveté, jusques aux montagnes ». Le peintre a saisi le moment où les folles du dieu, allongées sur les dalles, sortant de leur sommeil halluciné, se soulèvent, s'étirent, se frottent les yeux pour se reconnaître. Les Amphissiennes hospitalières, rangées en ligne au fond de la place, les regardent avec compassion et tendresse; quelques-unes, les plus vieilles d'abord, les plus jeunes ensuite, se détachent pour leur apporter quelque nourriture. Tout ce groupe, vêtu de tuniques et de péplos clairs, s'enlève en blanc sur le fond blanc des colonnades de marbre; les Thyades aussi sont vêtues de blanc, et c'est au milieu d'exquises blancheurs que rougissent leurs visages plus allumés que ceux des honnêtes ménagères, les gardiennes de leur vertu. Et cette délicatesse de la couleur n'est point une délicatesse superficielle, car M. Alma-Tadema est aussi fin dessinateur que fin coloriste. Toutes ces Grecques ont l'allure cadencée, l'expression nette, la draperie souple et serrée des figurines de Tanagra et mêlent, dans une fusion charmante, la pudeur intelligente des filles d'Albion à l'élégance attique. Il n'y a pas de pédantisme ou de réalisme qui tienne, c'est là une délicieuse fantaisie archéologique, un art particulier et délicat qui ne s'adresse point sans doute au gros public, mais qui n'en a, pour cela, ni moins de charme, ni moins d'intérêt. Un peu plus loin, M. Alma-Tadema nous montre une jeune Gréco-Anglaise assise sur un banc en marbre (le marbre est une matière dont le peintre tire des effets surprenants), devant la mer bleue, se faisant de la main un abat-jour pour apercevoir la barque qui amène le bien-aimé, et cette petite scène est encore ravissante par le naturel de la pose, la grâce de l'ajustement, l'éclat du marbre, des fleurs, de l'eau, du ciel, la transparence sereine de l'air. Les *Ménades*, plus classiques, bien anglaises pourtant, de M. John Collier, semblent banales à côté de ces évocations fraîches et gracieuses; et, si l'on songe au parti que M. Alma-Tadema a su tirer de ses premiers modèles en ce genre, Ingres

et M. Gérôme, on se prend à regretter que M. Calderon, l'auteur agréable d'une *Aphrodite* couchée sur les flots, n'ait pas pris conseil à la même école; il eût certainement doté sa nageuse blonde de formes moins abondantes, mais plus juvéniles.

MM. Burne Jones, Watts, Strudwick, Walter Crane, représentent le dilettantisme anglais s'inspirant de la renaissance comme chez MM. Leighton et Alma-Tadema il s'inspire de l'antiquité. On ne saurait tous les appeler des préraphaélites, car si M. Strudwick, dans sa *Circé,* s'en tient à la stricte imitation de Mantegna, et M. Walter Crane, dans sa *Belle dame sans merci,* à celle d'autres primitifs, M. Watts, dans ses allégories poétiques, souvent peu intelligibles, se livre à des combinaisons savantes de formes contournées et de colorations vaporeuses qui procèdent des maniéristes du XVIe siècle bien plus que de leurs prédécesseurs. Le plus intéressant de ce groupe distingué, mais un peu trop porté à confondre la littérature avec la peinture, est M. Burne Jones. Il a traduit, dans son *Roi Cophetua,* la ballade de Tennyson, *The Beggar Maid,* avec une exactitude scrupuleuse et avec une puissance extraordinaire : « Elle se tenait les bras croisés sur sa poitrine; — elle était plus belle qu'on ne peut dire; elle vint, pieds nus, la mendiante, — devant le roi Cophetua. — En robe et en couronne, le roi descendit — pour la rencontrer et la saluer sur sa route. — « Ce n'est point étonnant, disaient les lords, — elle est plus belle que le jour. » — Comme brille la lune en un ciel nuageux; — elle, dans sa pauvre parure, apparaissait : — l'un louait ses chevilles, l'autre ses yeux, — l'autre sa noire chevelure et sa mine aimable. — Un si doux visage, une grâce si angélique, — il n'en fut jamais dans toute cette terre! » — Cophetua jura un royal serment : — « Cette mendiante sera ma reine. » — Dans le tableau de M. Burne Jones, la fille, en robe grise, les pieds nus, est assise, doucement rêveuse, sur des degrés de marbre. A ses pieds le jeune roi, couvert d'une riche armure, se tient, sa couronne à la main, également assis, dans une attitude méditative. Deux seigneurs, accoudés en haut, sur un balcon, regardent la scène. La vigueur du dessin, la force des colorations, la profondeur des expressions, la perfection des détails, l'harmonie de l'ensemble assurent à cette toile, tout imprégnée d'un vigoureux amour pour Carpaccio et pour Mantegna, un attrait fort et durable. L'imitation des maîtres, poussée à ce degré d'intelligence, n'est plus seulement une satisfaction donnée à la curiosité des amateurs et des lettrés, c'est encore un exemple salutaire pour toute une école et un rappel fécond aux vrais principes de la peinture. Un morceau senti, dessiné, peint comme le *Roi Cophetua,* rend les yeux plus difficiles pour tout ce qui l'entoure.

Le talent supérieur de MM. Alma-Tadema et Burne Jones justifie et anime leur dilettantisme. Il n'en est pas moins vrai qu'une école ne vit pas d'évocations rétrospectives; c'est dans sa lutte avec la nature et avec la réalité qu'elle acquiert ses forces et qu'elle les éprouve. Les peintres anglais, sous ce rapport, ne sont pas en retard sur ceux du continent; dans le portrait, dans l'étude de mœurs, dans le paysage, ils conservent leur originalité avec une ténacité surprenante. Quatre portrait d'hommes, celui du *Très honorable W. E. Gladstone*, par M. Millaïs, celui du *Cardinal Manning*, par

M. Ouless, celui de *Sir Henri Rawlinson,* par Holl, celui de *M. Henry Vigne, maître des lévriers de la forêt d'Epping,* par M. Shannon, sont surtout caractéristiques. L'homme d'état anglais, l'ecclésiastique anglais, le savant anglais, le gentleman anglais, tous robustes, sérieux, calmes et dignes, tous à la fois hommes d'action et hommes de réflexion, s'y trouvent représentés par des procédés assez différents, mais où l'on retrouve toujours l'exactitude et la conscience britanniques. Tandis que les portraitistes français établissent la dignité de leurs figures et ennoblissent l'aspect de leurs physionomies, soit par la fermeté des contours et du modelé, soit par l'ampleur et la puissance de la touche colorée, les portraitistes anglais arrivent à l'expression de la grandeur par l'extraordinaire justesse des détails multipliés. Cette façon de comprendre et d'exprimer, tout à fait semblable à la façon de leurs romanciers et de leurs historiens, ne saute pas aux yeux chez MM. Holl et Shannon, plus pénétrés des méthodes continentales; mais elle est flagrante chez MM. Millais et Ouless, dont les œuvres sont d'ailleurs typiques et de premier ordre. Qu'on compare le martelage pointillé, minutieux, acharné, de taches innombrables, au moyen duquel sont construits les corps, si solides pourtant, et les visages, si nobles et si parlants, de M. Gladstone et du cardinal Manning, avec la simplification rapide de touches fermes et hardies par lesquelles MM. Bonnat ou Carolus Duran représentent un personnage intéressant, on comprendra, du coup, la différence entre les deux écoles. Il y a plus de saveur pittoresque chez nos peintres, il y a peut-être plus de saveur intellectuelle chez les peintres anglais, au moins chez ceux-là, car lorsque le système n'est pas appliqué par des artistes de cette force, il n'aboutit qu'à des enluminures froides et mesquines, d'un aspect sec et jaunâtre, assez pénibles à regarder. M. Millais lui-même ne se gare pas toujours des dangers où peut conduire cette excessive analyse. Son portrait de *M. Hook,* le peintre de marines, est certainement très individuel et très ressemi; mais le faire en est si pénible et si compliqué qu'on souffre, en le voyant, du labeur auquel s'est condamné l'artiste. C'est un homme bien particulier, d'ailleurs, que M. Millais, tout plein de surprises et assez inégal. A côté de ces beaux portraits, il expose quelques fantaisies sentimentales, comme on les aime en Angleterre, une jolie *Cendrillon* au coin du feu, une fillette jouant avec des cerises, un bambin rose soufflant des bulles de savon, qui ressemblent à des frontispices de romances. Ce dernier tableau, reproduit par la lithochromie, est devenu sans peine le prospectus d'une maison de parfumerie.

Sa *Dernière rose d'été,* une étude de jeune femme, est d'une exécution plus franche et plus chaude. C'est même un des bons portraits féminins de la section, où les images du beau sexe abondent, mais sont, en général, traitées avec une mièvrerie proprette qui nous met bien loin de Reynolds, de Gainsborough et de Lawrence. M. Herkomer a eu sous les yeux deux fort belles personnes, *Miss Katherine Grant,* et la dame en noir, regardant fixement devant elle, qui, dans le livret, devient l'*Extasiée.* Toutes les deux ont ce type ferme et régulier, qui serait le type antique, n'étaient de plus la délicatesse aristocratique des carnations et la finesse intelligente du regard. Les images que nous

en donne M. Herkomer sont fidèles et nettes, d'une allure distinguée et fière, mais d'une sécheresse mal dissimulée et d'une tonalité froide qui va tourner au jaunâtre. Il y a moins de style et de beauté, mais plus de souplesse, de douceur et de sentiment anglais dans les portraits de M. Gregory, de M. Luke Fildes, de M. Carter. Quant à M. Whistler, c'est toujours le peintre habile, volontairement étrange, tant soit peu paradoxal, que nous connaissons. Son *Portrait de lady Archibald Campbell* n'est pas seulement le portrait d'une grande dame, c'est, paraît-il, dans l'œuvre du peintre, *l'arrangement en noir n° 7*, comme son autre tableau, le *Balcon*, est *une harmonie couleur chair et couleur verte*. Nous ne sommes pas assez au courant de la classification whistlérienne pour savoir si l'arrangement en noir n° 7 est plus ou moins foncé que l'arrangement n° 8 ou l'arrangement n° 9. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il est fort noir et qu'on a toutes les peines du monde à distinguer de lady Archibald Campbell, dans ces ténèbres, autre chose qu'un profil qui se perd et un pied qui s'enfuit. La chose est menée avec science et sûreté par un homme fort au courant des ruses les plus subtiles du pinceau; ce n'est point une raison pour voir une rénovation de l'art dans ce qui n'est qu'un raffinement de métier et ressemblerait fort, si l'on s'en tenait aux termes du livret, à une mystification régulière à l'adresse des Philistins.

Il n'est point probable d'ailleurs que ces excentricités maladives aient grande influence sur le génie anglais, qui ne redoute pas, il est vrai, l'étrange et le bizarre, qui saute, avec une brusquerie surprenante, de la sentimentalité pleurnicheuse à la brutalité tragique, mais qui aime par-dessus tout le naturel et la santé et qui revient toujours, en fin de compte, à l'observation consciencieuse. Les paysagistes, à cet égard, nous peuvent rassurer, et, en particulier les peintres de marines. Il en est trois au moins, MM. Moore, Hunter et Hook, qui sont des artistes de premier ordre, sans pédantisme et sans prétentions, aimant la mer d'une passion énergique et attentive, la connaissant si bien qu'il leur suffit, pour nous émouvoir profondément, de gonfler, dans leurs toiles modestes, les vagues irritées ou calmes de l'océan, sans avoir besoin de les peupler d'incidents dramatiques. Dans la plus belle toile de M. Moore, *Après la pluie, le beau temps*, pas une voile à l'horizon, pas une roche au premier plan; la mer seule, la pleine mer, d'un bleu intense, profonde, transparente, avec de grandes vagues qui s'apaisent et se régularisent; au-dessus, à l'horizon, une longue percée dans le ciel, une percée lumineuse, fraîche, rassurante, dans un air rasséréné qui s'allège, avec des essaims de petites vapeurs, affolées, en déroute, qui remontent vite, regagnent le dernier débris de l'orage, un gros nuage que le vent balaye. Le scrupule, l'amour, la sincérité, la science que l'on sent dans la forme comme dans la couleur du moindre flot et du moindre nuage, sont vraiment admirables, et l'exécution est d'une liberté et d'un entrain superbes. Les marines de M. Hook et de M. Hunter ne sont pas si désertes; dans la plus intéressante du premier, *A quelque chose malheur est bon*, on voit, au premier plan, un pêcheur et sa femme, tirant de toutes leurs forces une corde à harpon pour ramener sur la grève une épave; dans celle du second, *Leur part du tra-*

vail, ce sont trois femmes qui trient le poisson sur le sable. Le faire de MM. Hook et Hunter est plus heurté, plus laborieux, moins magistral et moins sûr que celui de M. Moore, mais ils possèdent comme lui une connaissance profonde de la vie des eaux et des mouvements de la lumière.

Les marins que MM. Hunter et Hook mettent en scène ne sont pas moins vrais que leurs paysages. On en trouve de bien caractérisés encore chez M. Reid, l'un de ceux qui représentent avec le plus d'originalité les types populaires. Dans sa *Rivalité entre grands-pères*, un vieux loup de mer, assis contre le parapet d'un quai, ajuste devant les yeux de sa petite-fille une longue-vue, tandis que son rival, l'autre grand-père, la main sur l'épaule de l'enfant, médite ce qu'il fera de mieux encore pour l'amuser. Le titre est un peu subtil, visant à l'esprit littéraire, comme beaucoup de titres anglais; mais l'ouvrage, en lui-même, est très simple et très librement peint. Les deux bonshommes ont des têtes tannées et recuites, avec des expressions de grosse tendresse, fort amusantes, la petite fille est à croquer. C'est tout à fait dans la direction de notre école moderne, mais en restant très anglais. On en peut dire autant du *Retour de la foire* de M. Bartlett et de la *Société philharmonique au village* par M. Forbes. Dans cette dernière toile qui représente de bons bourgeois et ouvriers exécutant le soir un concert dans un grenier, toile pleine d'observations justes et fort bien peinte, M. Forbes se montre beaucoup plus sensible que ses confrères aux procédés larges et gras des vieux Hollandais et des Français modernes. Il y a encore bien des cadres intéressants à signaler dans la section anglaise, d'abord quelques agréables tableaux de genre, soit historiques, comme la *Garnison défilant avec les honneurs de la guerre,* de M. Gow, le *Marlborough après la bataille de Ramillies* de M. Crofts, le *Monmouth et Jacques II* de M. Pettie, soit romanesques, comme le *Tout seul* de M. Orchardson, le *Retour de la pénitente* de M. Fildes, la *Femme du joueur* de M. Stone, les œuvres de MM. Morris, Smythe, Lengley, soit purement descriptifs, comme les *Gardes du corps de la reine,* de M. Beadle, *En temps de paix* de M. Millet. Presque partout l'observation des types est juste et fine, la composition dramatique ou spirituelle; mais, sauf chez M. Gow, qui est un peintre plus ferme, l'exécution, pour nos yeux français, reste un peu mince, ou extrêmement sèche et pointillée, ou trop amollie et fuyante, et tournant presque toujours plus ou moins à ces tonalités sourdes et jaunâtres qui donnent aux toiles une apparence vieillotte et fanée.

Pour quitter les salles anglaises sur la bonne bouche, il est bon de s'arrêter devant les paysages de terre, qui parfois valent autant que les paysages de mer. Comme nous l'avons dit, c'est dans de petites toiles, à l'exemple de Ruysdaël et d'Hobbema, de Jules Dupré et de Théodore Rousseau, que les Anglais concentrent leurs émotions et leurs réflexions devant les accidents des forêts et des plaines. S'ils les agrandissent un peu, par exception, comme M. Leader, ce n'est point simplement pour occuper plus de place sur une muraille d'exposition, ainsi que font nos jeunes paysagistes, c'est parce qu'ils ont de quoi la remplir. Et vraiment la toile de M. Leader, qui serait d'ailleurs

une petite toile dans nos Salons annuels, est toute débordante d'impressions et d'expressions. *Ce soir, il y aura de la lumière!* Titre bien anglais, peinture bien anglaise aussi, saisissante, pénétrante, touchante, admirable! Une plaine inondée, d'où émergent au loin, entre les bouquets d'arbres secs, des toitures basses de villages; à la gauche, une sorte d'îlot, sur lequel se dresse, au milieu du cimetière, près de la petite église, un cèdre énorme, étendant ses larges branchages noirs au-dessus des tombes abandonnées. Pas une âme dans ce grand espace vide, attristé, silencieux. Tandis que l'eau se retire, ne brillant plus que dans les fossés et les sillons, la lumière du crépuscule, dorée, tendre, puissante et rassurante, emplit lentement de sa splendeur pacifique le ciel rasséréné et la campagne consolée. Ici, l'exécutant est tout à fait à la hauteur de l'observateur et du poète, la force et la délicatesse éclatent aussi bien dans la vigueur des arbres et dans la transparence des nuées que dans la majesté simple de l'ensemble. C'est vraiment une œuvre hors ligne, et ce n'est pas la seule; nous nous y sommes arrêté parce qu'elle est la plus typique, mais il faut voir aussi les œuvres de MM. Wyllie, Corbett, Fisher, Aumonier, Knight, Brewtnal, Johnson, Bates et bien d'autres. Il y a là un art vivant, consciencieux, observateur, chercheur, indépendant et audacieux, qui vit par lui-même et qui nous réserve sans doute dans l'avenir bien des surprises encore et bien des enchantements.

II

AUTRICHE-HONGRIE. — ALLEMAGNE.

Les salles de l'Autriche-Hongrie nous offrent plusieurs compositions vastes et dramatiques, le *Christ devant Pilate* et le *Christ au Calvaire* de M. Munkacsy, le *Kosciuszko après la bataille de Raclavice,* par M. Jan Matejko, la *Défénestration de Prague,* par M. Brözick, les épisodes de la *Perte de l'expédition de John Franklin au cap Nord,* par M. J. de Payer, et, en même temps, un grand nombre de peintures habiles, soignées, spirituelles, amusantes, celles de MM. Charlemont, Ribarz, Hynaïs, etc. Néanmoins, c'est un des endroits de l'Exposition internationale où l'on éprouve le moins le sentiment de la surprise ou celui d'une transplantation dans une atmosphère lointaine et nouvelle. Que cela tienne à des traditions d'enseignement conservées dans les écoles locales, aux habitudes de dilettantisme invétérées dans les classes aristocratiques qui, à Vienne et à Pesth, restent encore les protectrices les plus éclairées et les plus sûres des artistes, la peinture austro-hongroise est une de celles qui se rajeunissent le plus lentement et le plus péniblement. Les artistes de ce pays se laissent difficilement pénétrer par ces aspirations vers la vérité, la simplicité, la lumière qui agitent en ce moment l'Europe autour d'eux, ou lorsqu'ils en sont touchés par l'intermédiaire des maîtres français, ils demeurent si étroitement attachés à l'imitation de ces maîtres, qu'on ne saurait actuellement prévoir, par contre-coup, dans ce milieu, le développe-

ment d'une originalité spéciale. La résidence, à Paris, de la plupart des artistes autrichiens explique d'ailleurs, en même temps que leur habileté, leur absence de caractère particulier et le peu d'influence qu'ils exercent dans leur propre pays.

Le plus habile artiste, dans l'ordre décoratif et monumental, dont l'Autriche s'enorgueillissait en ces dernières années, Hans Makart, récemment décédé, représentait à merveille ce dilettantisme mondain, sans profondeur et sans avenir, dont les meilleures productions gardent l'allure théâtrale d'un romantisme attardé. Son *Entrée de Charles-Quint à Anvers,* qui eût tant de succès en 1878, restera comme l'exemple le plus brillant de cette manière élégante et factice, de cette facture superficielle et surannée. *La Walkyrie et le héros mourant,* la seule toile qui rappelle sa mémoire, ne donne qu'une idée fort incomplète de son talent. Il y a sans doute de la tendresse, une tendresse affectée et langoureuse, dans le baiser que la déesse guerrière, demi-pâmée elle-même, applique sur le front du blessé; mais combien tout cela est loin du style héroïque et du grand décor, tant par la mesquinerie du dessin et de l'expression que par la banalité sourde et terne des colorations roussies et fanées! Ces harmonies jaunâtres, dues à l'imitation des vieilles peintures altérées et ternies par la superposition des vernis et des poussières, ne restent plus guère à la mode que dans quelques ateliers d'Allemagne où l'on étudie plus les musées que la nature. Chez nous, au temps du romantisme, il y eut une heure aussi où l'on vit jaune, à force de regarder les Rembrandt dorés et salis par les années, et quelques-uns ne crurent pas à la couleur en dehors du brûlé et du recuit; mais il y a longtemps que ce voile factice, interposé par une admiration ignorante entre les yeux de l'artiste et la réalité des choses, a été déchiré et dispersé, grâce à une étude plus attentive des maîtres anciens, grâce aux protestations des paysagistes épris de vives et douces lumières, d'air pur et de fraîcheur.

MM. Matejko et Munkacsy, les deux seuls maîtres originaux de la section, ne sont pas d'Autriche. L'un est Polonais, l'autre Hongrois. Ils ne sont pas exempts de quelque faiblesse pour ces tons neutres, soi-disant chauds, qui n'ont, en général, d'autre effet que de donner aux jeunes peintures une apparence fâcheuse de maturité hâtive et de vieillesse prématurée. L'échantillonnage, bariolé et papillotant, de taches vives et heurtées, qui donne aux toiles du doyen de Cracovie l'aspect pointillé et fourmillant de tapisseries primitives, les crudités du découpage en saillie des figures claires sur des fonds opaques auxquels se complaît le maître hongrois, tiennent à cette façon de comprendre l'harmonie pittoresque par le choc et l'opposition des couleurs et non par leurs rapprochements et leur fusion. Il n'y a rien de plus contraire au sentiment qui dirige en ce moment presque toute l'école française et qui a trouvé sa formule dans Corot, Millet, M. Puvis de Chavannes.

A première vue, il est assez malaisé de se retrouver dans la longue toile de M. Matejko; c'est comme un frétillement indéchiffrable de parcelles éclatantes s'agitant avec vivacité dans un vaste kaléidoscope : toutes les couleurs, pêle-mêle, s'y poussent ensemble au premier plan avec la même intensité. Il n'est guère possible de pousser plus

loin l'ignorance des sacrifices nécessaires et le mépris des simplifications indispensables. Peu à peu, cependant, l'œil se fait à ce grouillement bizarre, et, dans cette cohue de figures bariolées, on découvre des personnages bien inventés et bien campés, d'une expression ingénieuse et vive, des groupes vivants et mouvementés, et l'on regrette qu'un artiste, d'une imagination si abondante et d'une habileté si singulière, ne cherche pas à mettre plus de clarté dans ses inventions en même temps que plus de simplicité et de vérité dans son exécution.

M. Munkacsy se présente comme l'antithèse criante de M. Matejko. Autant les figures de l'un, bariolées et détaillées, s'entremêlent et s'enchevêtrent en des fouillis compliqués de couleurs, autant celles de l'autre, presque monochromes et simplifiées, se détachent et s'isolent violemment dans un milieu d'une neutralité monotone. L'absence systématique de liaison harmonique entre les personnages est presque aussi notable dans le *Christ devant Pilate* que dans le *Christ au Calvaire*. Ce parti pris ne contribuait pas peu à donner à ces scènes, lorsqu'elles étaient exposées sous un éclairage bien approprié, une apparence de réalité dure et brutale qui faisait pousser des cris d'enthousiasme aux gens pour qui le trompe-l'œil est le dernier mot de l'art. Le musée Grévin, à ce compte, serait la plus grande œuvre du siècle. M. Munkacsy, heureusement, possède d'autres qualités que cette habileté de rendu assez commune aujourd'hui chez les brosseurs de panoramas. Il a essayé de renouveler les deux grandes scènes évangéliques par l'introduction raisonnée d'un élément réel et vivant, populaire et moderne, tout en conservant à ces divines tragédies plus de solennité et de dignité que n'avaient fait, au XVIIe siècle, les réalistes italiens et espagnols appliquant des procédés similaires dans les mêmes circonstances. Pas plus qu'eux, il n'a pu ni voulu éviter sans doute, en groupant autour du Christ des plébéiens incontestables et des pharisiens authentiques, un aspect général de vulgarité passionnée qui surprend plus qu'il n'émeut; c'est avec une intention évidente, le plus souvent très bien rendue, qu'il a imprimé à ces figures juives des expressions décidées de fureur fanatique, de sottise raisonnante, de jalousie hypocrite, d'égoïsme vindicatif, de basse cupidité, et la légende évangélique l'autorisait à le faire. La plupart de ces personnages sont présentés, surtout pour les physionomies, avec une énergie de vérité brutale, mais expressive, qui n'est pas le fait d'un artiste ordinaire; combien cette trivialité des comparses eût pris plus de valeur dramatique si, comme chez Rembrandt, la beauté ou la noblesse rayonnante de la figure principale, du dieu méconnu et conspué par cette tourbe de sots et d'envieux en avait à la fois accentué et poétisé le contraste! M. Munkacsy s'y est bien efforcé; y a-t-il réussi? Dans la scène du Calvaire, on peut dire que non, car le Christ ne s'y distingue guère de ses deux voisins de supplice ni par l'intelligence ni par la noblesse de la physionomie. Le Christ traduit devant le prétoire est moins laid; il se présente avec une certaine fierté, assez digne, mais provocante et dédaigneuse, qui n'a rien de la douceur, de la tendresse, de la résignation évangéliques. C'est encore un prophète, raisonneur et discuteur, prêt à répondre à ses adversaires, non pas le Messie définitif et

convaincu, le berger prêt à mourir pour ses brebis, le fils divin soumis aux ordres de son père. Il y a, en somme, plus de force que de tendresse, plus de fermeté que de souplesse, plus de volonté que de chaleur, plus de métier que d'inspiration dans le remarquable talent de M. Munkacsy, et, quelle que soit la valeur des morceaux de peinture, hardis et résolus, juxtaposés dans ses grandes compositions, il est difficile d'y voir des transformations vraiment inattendues, personnelles et suggestives de la légende évangélique.

Les tableaux de M. Munkacsy dépassent de beaucoup, pour l'invention et pour l'exécution, toutes les autres productions du dilettantisme austro-hongrois. Tout le reste pourrait être classé dans la section française, et l'on ne se douterait pas de l'origine. Les plus habiles parmi ces imitateurs éclectiques sont de purs parisiens, habitant autour de la Trinité ou de l'avenue de Villiers. La *Défenestration de Prague*, par M. Brözik, marque un progrès marqué sur les œuvres précédentes du même peintre. Sa palette s'est éclaircie, sa brosse s'est allégée. Les qualités de composition qu'il possède depuis longtemps se sont complétées et fortifiées. L'étude attentive et patiente qu'il a faite de Hals et de Van der Helst, contemporains de ses personnages, lui a servi autant pour l'assouplissement de son exécution que pour l'exactitude de sa mise en scène. Parmi les conjurés, il en est plus d'un qui arrive tout droit du Musée de Harlem ou du Musée d'Amsterdam; la plupart de ces seigneurs bohémiens sont des gardes civiques et des bourgeois hollandais. Ces transplantations sont de bonne guerre quand elles sont faites avec aisance, et l'on ne saurait nier que M. Brözik ait apporté beaucoup de savoir et d'habileté dans l'arrangement de sa vaste toile. Le travail de M. de Payer, qui a traité trois épisodes de la *Perte de l'expédition Franklin* avec une émotion sérieuse, est plus inégal et plus incertain. La *Baie de la mort*, déjà récompensée au Salon, reste le meilleur morceau de la série.

Presque tous les autres Austro-Hongrois sont aussi des Parisiens de Paris, d'un dilettantisme avisé, d'une virtuosité extrême, mais chez lesquels on chercherait vainement un accent exotique : Parisien, M. Hynais, dans ses jolis portraits comme dans ses décorations faciles et élégantes du théâtre de Vienne, aussi Parisien que le Hollandais M. Kaemmerer, dont il partage l'amour pour les minois et les falbalas XVIIIe siècle! Parisien, M. Charlemont, un praticien d'une dextérité surprenante, qui imite tour à tour, presque à s'y méprendre, Pieter de Hooghe et M. Gérôme, Van der Meer et M. Meissonier. Parisiens, les paysagistes eux-mêmes, M. Ribarz, le plus libre et le plus dégagé, qui se souvient partout, en Hollande ou en France, de Decamps, de Van der Meer et de bien d'autres, et M. Jettel, et ce pauvre Van Thoren, mort pendant l'Exposition, animalier distingué, mais qui se range dans la suite de Troyon! On peut saisir plus de conviction et quelque lueur d'individualité chez MM. Lerch, Sochor, Pettenkofer, Ebner, Brüch-Lajos, mais, cependant, on ne voit nulle part un groupement de tendances permettant d'affirmer que les artistes austro-hongrois, par une observation plus directe de la nature et par un développement plus spontané de leur imagination par-

ticulière, apporteront prochainement des éléments nouveaux dans l'activité européenne.

La petite salle allemande, où l'on ne trouve pourtant que soixante-quatre peintures et vingt-quatre dessins ou aquarelles, presque tous de petite dimension, en dit bien plus long et sans grand fracas. A Munich et à Berlin, on travaille dur, cela est clair, on y travaille avec méthode et patience, on s'efforce d'y créer un art allemand, un art moderne, dans le sens du courant naturaliste déterminé par la France. Le premier directeur de ce mouvement aura été M. Menzel, ce compositeur ingénieux et fantasque, cet observateur ironique et pénétrant, ce dessinateur à l'emporte-pièce, âpre, incisif, expressif, qui procède à la fois de M. Meissonier et d'Albert Dürer, et qui joint parfois, à la finesse vive de l'esprit français, la vigueur compliquée de l'imagination germanique. Il n'y a de lui, au Champ-de-Mars, que quelques petites gouaches; mais qu'on observe seulement, sur ces feuilles si vivement peintes, la puissance extraordinaire de l'expression physionomique, notamment dans le *Diplôme d'honneur offert à M. Schwabe par la ville de Hambourg* et dans le *Moine quêteur,* on concevra l'influence qu'un analyste si énergique et si sensible, doué d'une si libre intelligence pittoresque, peut exercer sur son pays. La simplicité seule lui manquait et la poésie profonde qui en découle; c'est la simplicité que cherchent, en plus, ses successeurs.

Les quatre maîtres dont les œuvres ont frappé tous les visiteurs par leur accent résolu, M. Liebermann, de Berlin, MM. Leibl, Uhde, Kuehl, de Munich, marchent avec ensemble, sans se confondre, dans cette direction nouvelle qui correspond si bien aux tendances scientifiques et positives de l'esprit allemand. Le groupe qu'ils représentent fort incomplètement est déjà très nombreux; on s'y exerce au dessin par les illustrations de journaux et par la caricature; c'est là que les *Fliegende Blätter* trouvent leurs plus amusants collaborateurs. M. Liebermann est celui de tous qui développe le système avec le plus d'opiniâtreté et d'âpreté.

Comme beaucoup de ses compatriotes, il a choisi la Hollande pour champ de ses expériences, sans doute parce que le voisinage des beaux maîtres du lieu, si chaleureux et si colorés, lui paraît utile pour se garer de la dureté et de la sécheresse où tombaient volontiers ses prédécesseurs. Précaution intelligente et utile, car si M. Liebermann penche d'un côté, c'est, en effet, de ce côté-là. Dans toute sa série d'études curieuses, la *Cour de la maison des Invalides* et la *Cour de la maison des Orphelines à Amsterdam,* les *Femmes raccommodant des filets à Katwick*, l'*Échoppe de savetier hollandais,* c'est avec une âpreté brutale, insistante, implacable, que M. Liebermann se mesure en artiste qui simplifie avec l'appareil photographique qui détaille, qu'il modèle et qu'il fait saillir, sous l'éparpillement agité des reflets solaires ou le faisceau massif d'un éclairage concentré, la vérité anguleuse des mouvements, l'individualité osseuse des visages, le plissement saccadé des vêtements, la netteté expressive des physionomies. Les qualités foncièrement hollandaises, l'unité pittoresque, la fusion harmonieuse, la tendresse et la souplesse dans les transitions, lui échappent absolument; il les remplace par des

qualités allemandes, plus volontaires et plus réfléchies, et dont il ne faut pas médire, car elles ont leur prix.

Dans l'école bavaroise, avec des restes de virtuosité plus marqués, on sent moins de rigueur et de système, plus de laisser-aller aussi et plus d'émotion, au moins chez M. Uhde. Nous avons déjà eu l'occasion d'apprécier au Salon le mérite de sa *Cène*. Le sentiment qui l'a inspirée nous semble toujours élevé et délicat, mais la peinture, d'une pâte laborieuse et terne, a déjà vieilli depuis deux ans. M. Kuehl est aussi un habitué de nos Salons annuels; son *Maître de chapelle*, ses *Joueurs de cartes*, ses *Orphelines* surtout, ont gardé fort bon air. C'est du Menzel attendri, du Liebermann modéré avec une finesse ingénieuse assez particulière et une prestesse de touche qui a fait vite école. Le plus personnel de tous, le moins francisé, est pourtant M. Leibl. Celui-là est bien de son pays, il y reste, il l'aime, il l'étudie, il le connaît. Son imagination ne le tourmente pas; des études de paysans et de paysannes, quelques portraits d'amis, voilà toute son œuvre, mais c'est une œuvre consciencieuse, poussée avec un soin extrême, avec la patience méticuleuse d'un primitif et d'un solitaire; la forte volonté qu'on y sent empreinte ne laisse pas d'agir sur l'esprit de ceux qui la regardent. Son *Portrait de chasseur*, au bord d'un lac, bien qu'étonnamment caractérisé, blesse trop peut-être nos yeux français par l'excès de sécheresse et de minutie auquel la passion de l'exactitude à outrance entraîne ce dessinateur acharné. Dans la *Paysanne du Vorarlberg* et dans le *Paysan et Paysanne de Dachau*, au contraire, la rigueur de l'analyse se tempère par l'éclat simple et fort des colorations. Le talent de l'artiste atteint son maximum de liberté et de science dans le beau morceau des deux *Femmes de Dachau*, en robes noires agrémentées de rubans rouges, avec de hautes coiffes empesées et des bas à jour, assises, l'une près de l'autre, dans leur intérieur. Ce sont là, avec les toiles de M. Liebermann, les ouvrages les plus intéressants de cette petite galerie où l'on remarque encore quelques peintres de scènes modernes assez personnels, MM. Olde, Hoecker, Firlé, Hermann, Petersen, M. Claus Meyer, un imitateur tout à fait habile des vieux Hollandais, M. Mueller, un paysagiste précis et vigoureux, et même plusieurs parisianisants, MM. Van Stetten, A. Keller, Scarbina, Mlle Dora Hitz. Ces derniers suivent trop fidèlement encore les traces de leurs maîtres ou guides français, académiciens ou boulevardiers.

III

BELGIQUE.

La Belgique occupe six salles au Champ-de-Mars et les occupe bien. Depuis que Brackelaer et Leys ont dessillé les yeux de leurs compatriotes longtemps oublieux du passé par leurs puissantes études rétrospectives, les écoles de Bruxelles, d'Anvers et de Gand n'ont cessé de prendre une part active au mouvement européen. Si les exemples venus de France n'ont pas été inutiles aux Flamands, les efforts des Flamands n'ont

pas été non plus indifférents aux parisiens. Dès 1855, on fut ici frappé de la décision avec laquelle plusieurs Belges ressaisissaient la tradition interrompue de leurs anciens maîtres les plus vigoureux et les plus chaleureux, Flamands ou Hollandais, Frans Hals, Jordaens, Nicolas Maes, Van der Meer, Pieter de Hoogh. Depuis, c'est toujours dans le même esprit d'observation sincère et d'exécution robuste, un esprit de réalisme toujours franc et sain, sinon toujours délicat, énergique plutôt que raffiné, éclatant plutôt que spirituel, que tous les maîtres de ce pays ont lutté avec les nôtres en maintes occasions. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait chez eux des groupes variés et diversement influencés, les uns s'enfermant plus résolument dans ce naturalisme vigoureux et brillant qui procède surtout de l'école anversoise du XVIIe siècle, les autres se conformant à une tendance aussi ancienne et persistante du tempérament national, le goût de l'ordre, de la propreté, de la minutie, et regardant au loin les maîtres consciencieux de Bruges, quelques autres enfin s'efforçant de combiner, dans une fusion savante, des qualités qui ne sont contradictoires qu'en apparence, la force de la couleur et la souplesse du dessin, la justesse de l'observation et la finesse de l'expression, la tradition indigène et le sentiment moderne. Néanmoins, il n'est presque aucun d'eux qui ne conserve, malgré tout, la saveur du terroir, c'est-à-dire un sens juste et ferme des colorations chaudes et harmonisées, un maniement hardi et libre du pinceau, un sain amour pour la bonne et solide matière, pour les généreuses et abondantes coulées de pâtes brillantes.

C'est dans tous les genres où le peintre consulte directement la nature, dans le portrait, dans l'étude de mœurs, dans le paysage, que les Belges sont à l'aise et qu'ils excellent. Lorsqu'ils font de l'histoire, ils se compassent, veulent être trop savants et trop corrects, et n'aboutissent, en général, qu'à des travaux de bons professeurs, exacts et sages, mais sans originalité et le plus souvent insignifiants. Bien qu'ils possèdent beaucoup d'académies, ils n'ont point le sang académique; le classique et la plastique n'ont jamais été leur affaire. Certes, il faut de la science, de l'intelligence, de la volonté pour mener à bien une grande scène comme la *Translation à Louvain du corps du bourgmestre Van der Leyen* assassiné par des nobles bruxellois en 1379, de M. Hennebicq. L'artiste a même donné à son cortège une dignité dans le désespoir, une simplicité dans l'indignation, qui montrent chez lui une saine horreur des exagérations mélodramatiques. Les figures sont bien comprises, les visages bien étudiés, le parti pris d'éclairage net, puissant et calme; néanmoins l'ensemble, laborieusement peint dans une note égale et terne, ne produit pas l'effet qu'on pouvait attendre de tant de qualités réunies. M. Delpérée déploie plus de facilité, de mouvement, d'entrain dans son *Luther à la diète de Worms,* mais c'est une facilité superficielle d'illustrateur plus que de peintre, la facilité courante que nous connaissons trop dans nos monuments publics. Il n'y a plus rien là de l'intensité pénétrante et virile avec laquelle Leys s'efforçait d'évoquer les personnages du XVIe siècle. La *Polyxène* de M. Stallaert, la *Psyché* de M. Herbo, l'*Homme piqué par la fourmi* de M. Van Bisbroeck, les études vénitiennes de M. Smits, sont des travaux estimables et distingués, mais sans accent inattendu.

Il n'en est pas de même des œuvres de MM. Wauters et Alfred Stevens, qui, comme peintres de figures, tiennent toujours la tête. Tout Français qu'ils soient ou par leur éducation ou par leurs habitudes d'esprit (M. Stevens réside même à Paris), ils ont gardé intact leur fonds belge de beaux coloristes et de bons ouvriers, manipulant la pâte avec cette dextérité résolue et brillante qui est comme la marque de fabrique indigène. Les sept portraits de M. Wauters présentent son talent, souple et pénétrant, sous les aspects les plus variés; on y retrouve toujours la note flamande, le coup de brosse ferme et vibrant, visible surtout dans les accessoires. La robe en satin bleu clair de *Mme Somzée,* debout, appuyée à son piano, les meubles et les tapis qui garnissent son salon, le cheval isabelle sur lequel est monté le jeune *M. Daye,* la veste en velours de ce petit cavalier, le pelage du terrier qui lui apporte sa cravache entre les dents, le paysage maritime qui l'entoure, la robe grenat de *Mme la baronne de Coffinet*, tous ces détails sont traités avec cette exactitude vive et brillante qui est traditionnelle dans les Flandres. Il arrive même chez M. Wauters, comme chez plusieurs de ses compatriotes, que l'accessoire nuit quelquefois au principal, que la solidité des meubles, la somptuosité des tentures, le miroitement des étoffes prennent trop de place, surtout dans ses portraits d'apparat; les carnations y semblent alors minces et sèches, et c'est grand dommage, car les visages y sont traités avec un sentiment physionomique très libre et très franc. On apprécie mieux la valeur de ce sentiment loyal dans des images plus simples comme celle de *Feu M. Jamar, gouverneur de la Banque nationale,* assis dans son fauteuil, un livre rouge à la main. Entre temps, M. Wauters fait des excursions en Afrique; il en rapporte des études en plein air, ensoleillées et joyeuses, d'une sincérité évidente, comme le *Pont de Kasr-el-Nil* et le *Pont de Boulaq* au Caire.

L'exposition de M. Alfred Stevens, le plus Parisien des Belges et le plus Belge des Parisiens, est aussi extrêmement brillante. Nul plus que M. Stevens n'a contribué à mettre en honneur, dans la peinture contemporaine, la jolie femme et la femme élégante, mondaine ou demi mondaine, avec tout le rafinement luxueux de ses toilettes compliquées, sa sensibilité nerveuse d'enfant gâtée, ses accès de coquetteries rêveuses et de dépits mélancoliques. Nos modernistes les plus hardis, les plus raffinés et les plus délicats, MM. Duez, Gervex, Doucet, procèdent de lui par leurs meilleures qualités, leur sentiment fin des attitudes élégantes, leur goût pour le confortable et pour la richesse, pour les mobiliers de choix, les étoffes de prix, leur amour surtout, un amour communicatif et heureux pour la belle peinture, claire et joyeuse, souple et solide, aimable et vibrante. Les excursions de M. Stevens dans la fantaisie historique ne sont pas, il est vrai, des plus heureuses; sa *Madeleine* n'est guère plus accablée par son repentir que sa *Lady Macbeth* par ses remords; le peintre n'a point la foi de l'apôtre ni du justicier; il ne pourrait voir, sans pitié, se flétrir dans la pénitence ou dans l'insomnie, ces douces chairs de femme. Nous le retrouvons, au contraire, tout entier, avec ses expressions de visages inquiétantes et mystérieuses, ses pêle-mêle chatoyants de soiries et de fleurs, de dorures et de chevelures, son orchestration subtile et vive

de tons savants, tour à tour éclatants et tendres, pénétrants et assourdis, dans ces études originales qui portent les titres de la *Bête à bon Dieu* et de *Fédora*. Quelques jolis portraits, quelques hardies études de mer portent aussi la marque d'un peintre de race.

Non loin de MM. Wauters et Stevens, quoique d'un tempérament moins ferme, se place M. Verhas, dont la facture bien qu'un peu mince, est pourtant libre, claire et gaie. Sa *Promenade sur la plage*, des adolescents montés sur des ânes et sa *Revue des écoles* de petites filles au parc de Bruxelles, sont aussi intéressantes par l'étude attentive des physionomies enfantines que par l'aimable aisance de l'exécution. Avec M. Van Beers, qui continue à savonner des figurines sèches et froides, lustrées et lissées, aux attitudes provocantes, aux toilettes excitantes, nous tombons dans l'enluminure photographique, patiente, indifférente, inexpressive. Sauf dans le *Portrait de Pieter Benoît*, c'est beaucoup d'habileté, une habileté impersonnelle, presque mécanique, dépensée en pure perte. Exemple utile, d'ailleurs, pour montrer une fois de plus que l'exacte et minutieuse imitation de la réalité n'est point du tout de l'art. Ce qui fait l'œuvre d'art, on ne saurait trop le répéter, c'est la force du sentiment qu'un individu y fixe et y éternise; la nature n'est que l'arsenal toujours ouvert où il va chercher ses moyens d'expression.

Si l'on veut voir des œuvres d'art formant le plus frappant contraste avec les productions de M. Van Beers, on n'a qu'à regarder les deux toiles, tristes et sombres, de M. Struys, le *Gagne-Pain* et le *Mort*. Dans la première, auprès d'une fenêtre, un jeune homme, un phtisique, affaissé dans un fauteuil, pâle, ses deux grandes mains, des mains d'ouvrier, blanches et décharnées, allongées sur ses genoux, attend, d'un air accablé, la potion que sa vieille mère, debout devant lui, verse avec précaution dans une cuillère. Dans la seconde, la scène est plus déchirante encore : le *Mort*, c'est l'enfant, l'enfant de l'ouvrière, veuve ou abandonnée; il vient de s'endormir de l'éternel sommeil dans le berceau qu'enveloppe un grand drap. La pauvre mère, assise sur une chaise, près de ce berceau, s'affaisse en sanglotant. On ne voit pas plus son visage qu'on ne voit l'enfant. Toute l'angoisse s'exprime par le ramassement douloureux de cette masse noire qu'on sent vivante et suppliciée auprès de cette masse blanchâtre sous laquelle on devine la mort irréparable et incompréhensible. Nulle contorsion, nulle déclamation. Toute cette scène poignante et silencieuse se passe dans l'ombre; au-dessus, éclairés par la misérable lueur d'une chandelle fixée dans un goulot de bouteille, se détachent sur la muraille blanche tous les objets familiers soigneusement rangés par la bonne ménagère flamande sur la commode ou fixés à la paroi : les verreries dépareillées, les tableaux de sainteté, le Crucifix consolateur entre les angelots de faïence peinte. La douleur maternelle a rarement été exprimée avec plus de simplicité par des moyens plus franchement pittoresques. M. Struys est un dessinateur ferme et consciencieux, un coloriste grave et solide; il pourrait être un virtuose, s'il le voulait; c'est un rare mérite, avec ces qualités, de s'enfermer si naturellement dans son sujet. M. Struys n'est pas le seul qui, dans son pays, apporte cette grande sincérité dans la représentation

des types populaires. MM. Halkett, Meunier, Frédéric, Impens, sont des observateurs moins touchants, mais précis et convaincus. Leur manière âpre et brutale d'analyser les figures plébéiennes est curieuse à comparer avec la manière raffinée jusqu'à la langueur, qui donne aux études mondaines de M. Khnopff, *Mlle Marguerite K. . .*, et *Un Soir à Fosset,* le charme délicat et maladif d'un art distingué, mais tout prêt à s'évanouir.

Il va sans dire que, dans les paysages, surtout s'ils sont peuplés d'animaux, les Belges continuent à employer cette pâte, grasse et lourde, qui souvent prend l'éclat et parfois la dureté de l'émail. Des bestiaux pacifiques et sommeillants de MM. Vervée, Stobbaerts et de Mlle Collart, c'est à qui montrera la musculature la plus ferme, l'allure la plus solide, le poil le plus luisant. L'*Embouchure de l'Escaut* par M. Vervée caractérise bien cet amour de la force tranquille. Dans un pâturage plantureux, à quelques pas d'une vaste nappe d'eau jaunâtre, troublée, opaque, qui se traîne avec lenteur, plusieurs vaches sont couchées. Allongées pesamment, les yeux troubles, il semble qu'elles soient écrasées par l'orage qui s'approche et qui fait tournoyer, au-dessus d'elles, un cercle noirs de nuages massifs, entraînant, dans leur mouvement en spirale, un essaim d'oiseaux effarés. L'air, les eaux, le ciel, les bêtes, tout est lourd, accablé, dans cette étrange toile. Quant à M. Stobbaerts, un coloriste inégal, mais parfois d'une intensité audacieuse et rare, il pousse l'enthousiasme de la solidité jusqu'à changer ses vaches en de véritables statues de jaspe et d'agate. Ses *Intérieurs d'étable* ont plutôt l'aspect de mosaïques en pierres dures que de toiles colorées. C'est l'excès de la consistance; chez nos impressionnistes, au contraire, nous avons l'excès de l'inconsistance. M. Stobbaerts est plus près qu'eux de Rubens et de Cuyp. Sa *Sortie de l'étable* mérite bien, en effet, d'appartenir au musée d'Anvers.

Parmi les paysagistes, il y a scission; les uns tiennent pour la clarté lumineuse, la précision des objets, la minutie des détails, conformément aux antiques traditions; les autres penchent vers la facture sommaire ou compliquée, pâteuse et brouillée, pourvu qu'elle soit large et expressive et qu'elle corresponde à une émotion vive, d'ordinaire grave et triste. Ces derniers se rattachent moins à la France qu'à l'école moderne de Hollande. Ils comprennent, avec un charme élevé, la mélancolie de leur climat changeant et pluvieux. Tels sont M. Denduyts, l'auteur du *Dégel* et d'un *Hiver* particulièrement saisissants, M. Verstraete avec son *Soir d'été* et son *Soir de novembre,* M. Vanderecht avec sa *Neige* et son *Moulin de Wesembeek.* Parfois aussi ils appliquent cette liberté de brosse au rendu d'effets plus lumineux. M. Courtens exprime, avec une ardeur puissante, la pesanteur des ciels d'été sur les toitures en briques des maisons peintes et les feuillages affaissés des arbres trapus. Ses paysages trop grands font oublier qu'ils sont un peu vides par un rayonnement intense de chaleur concentrée. Dans le camp opposé, M. Lamorinière, travaillant au microscope sur les écorces des sapins et comptant une à une les graminées dans les clairières, prouve qu'on peut produire des résultats presque identiques par des moyens exactement contraires. La *Sapinière*

peut ne sembler qu'un prodige d'exécution patiente, mais l'*Hiver* est un paysage très ressenti. Entre MM. Courtens et Lamorinière, il y a encore de la place pour de moins dégagés ou de moins pointilleux; c'est celle qu'occupent MM. Asselbergs, Artan et Claus. Ce dernier, trop influencé, à notre gré, par l'exactitude tranchante des images photographiques, est à la fois bon peintre de figures et bon peintre de paysages. Il exprime à merveille la transparence des eaux fraîches sous la limpidité de l'atmosphère. Sa *Vieille Lys, une après-midi, en octobre,* portant une barque avec un vieux passeur qui allume sa pipe, donne, plus encore qu'avec son *Pique-Nique,* une excellente idée de son talent.

IV

HOLLANDE. — DANEMARK. — SUÈDE. — NORVÈGE. — FINLANDE.

La Hollande, malgré son voisinage, a moins de parenté avec la Belgique qu'avec les États Scandinaves, Danemark, Suède, Norvège, Finlande, dont les organisateurs de l'exposition l'ont avec raison rapprochée. Il court, à l'heure actuelle, parmi les artistes de ces divers pays, un souffle commun, parti des Pays-Bas, qui les agite et qui les pousse tous dans le même sens. C'est là que brûle depuis quelques années le foyer silencieux et actif de la révolution qui s'opère dans la vision des artistes et dont nous avons suivi les progrès au Salon annuel. L'influence de climats brumeux et sombres, où les hivers sont longs, où le soleil est rare et précieux, entre pour beaucoup dans cette tendance marquée à chercher l'émotion poétique et pittoresque dans une analyse de plus en plus subtile des nuances de la lumière, soit naturelle, soit artificielle. D'un autre côté, la simplicité des mœurs, les habitudes de vie intérieure, y préparent certainement les esprits à un travail d'observation plus naïf et plus spontané. Le fait est que, lorsqu'on entre dans ces sections, on est surpris par la familiarité douce et tendre de la plupart des sujets traités, par l'étrangeté consciencieuse et expressive de leur éclairage, tantôt rare et mystérieux, tantôt aigre et papillotant, et en général, par une discrétion d'effet qui n'a pas toujours pour cause l'insuffisance technique, mais qui révèle souvent un sentiment délicat et profond dans la conception, une honnêteté ferme et modeste dans l'exécution.

Les peintres familiers de Hollande, MM. Artz, Neuhuys, Sadée, Kever, marchent presque tous sur les traces de M. Israëls. C'est, en général, la même disposition d'un groupe unique, presque toujours une femme et un enfant, ou quelque réunion de famille, dans un intérieur obscur, le même procédé d'éclairage sourd et mystérieux frôlant d'un demi-jour le visage et les parties expressives des figures, les mêmes frottis et hachures de pâte martelée et grisâtre, à travers lesquels transperce un sentiment confus et doux de tendresse et d'intimité. Le système n'est pas sans danger; cette incertitude des formes, cette tristesse du coloris, qui ne sont nullement indigènes dans le pays de Hals, de Metzu, de Rembrandt, ne conduiront pas bien loin les Hollandais s'ils s'y

entêtent et s'y enferment. Il est plus facile, il est vrai, d'obtenir ainsi, par un ensemble d'atténuations, cette fusion douce et mélancolique des tonalités qui semble être leur principal souci et dont ils tirent, en vérité, des effets assez heureux. Les *Travailleurs de la mer,* les *Paysans à table,* l'*Enfant qui dort,* par M. Israëls, malgré l'insuffisance et la monotonie de cette technique pâteuse, se sauvent par la grandeur et la sincérité du sentiment. Dans les *Moments de peine,* de M. Neuhuys, dans la *Consolation,* de M. Artz, dans l'*Enfant malade,* de M. Kever, le sentiment est presque aussi fort, mais l'évidence de l'imitation atténue la valeur de l'expression. Il y a plus d'effort chez MM. Luyten et Valkenburg pour donner du corps à leurs figures et de l'éclat à leurs colorations. MM. Henkes et Hubert Vos, que nous connaissions déjà, nous paraissent aussi dans la vérité en demandant des conseils aux maîtres plus sains du XVIIe siècle.

Sans apporter dans leurs marines et dans leurs paysages l'intensité d'observation des Anglais, les Hollandais s'y montrent toujours respectueux de la vérité. S'il n'est pas aussi énergiquement saisissant que MM. Moore et Hood, M. Mesdag est plus intelligible pour le grand nombre; il sait exprimer les mouvements, calmes ou violents, de la mer du Nord, sous les effusions lumineuses des crépuscules apaisés ou l'amoncellement des nuées menaçantes, avec une force de poésie remarquable. Sa *Marée montante* et sa *Nuit au bord de la mer* ne marquent, dans l'impression ou dans l'exécution, aucune trace d'affaiblissement chez ce maître vaillant. A côté de lui, M. Jacob Maris, fidèle, lui aussi, à la tradition nationale des formes précises, des tonalités chaudes, de la facture solide, montre une connaissance approfondie des ciels brouillés et inquiets de son pays dans le *Moulin,* le *Canal à Rotterdam* et *Au bord de la mer.* La même entente de l'unité lumineuse, avec moins de force dans le rendu, mais des accents fins et variés d'une délicatesse attendrie, donne encore du charme et du prix aux paysages de MM. Ten Cat, Roelofs, Gabriel, Du Chattel, Tholen, Willem Maris, Mauve, Meulen. Les toiles des trois derniers sont habitées par des animaux d'apparence douce et d'humeur pacifique.

A mesure qu'on avance vers le nord, on se trouve en face d'artistes de moins en moins soumis aux habitudes de l'enseignement classique, regardant les gens et les choses d'un œil plus candide et plus hardi, et s'acharnant, avec plus de témérité, dans leurs solitudes, loin du public et de la critique, à l'étude de ces complications du clair-obscur. Le Danemark possède en M. Kröyer un artiste qui, presque du premier coup, a atteint, dans cet ordre d'idées, des résultats qu'on ne pourra guère dépasser. Le *Départ des pêcheurs* et les *Pêcheurs sur la plage* avaient déjà paru au Salon; mais ces peintures, aérées et lumineuses, d'une transparence incomparable, gagnent singulièrement à se trouver dans un milieu plus homogène, au moins pour la naïveté de la recherche et la simplicité de l'expression, car si M. Kröyer rencontre actuellement des rivaux pour l'entente du plein air et de la sérénité atmosphérique, c'est en Suède et en Norvège, bien plus que dans son propre pays. Les peintres danois vivent surtout dans leurs intérieurs; ils ont beaucoup d'enfants, ils les aiment bien, ils les connaissent

bien; leur section abonde en repas, conversations et discussions de famille, surtout en scènes amusantes ou touchantes de la comédie enfantine. Le *Grand nettoyage* et *Après dîner* par M. Johansen, le *Concert d'enfants* par M. Haslund, la *Parade* par M. Hennigsen, *Chez le curé* par M. Seligmann, sont de bons spécimens de cet art honnête et bourgeois, dont le fonds est peu de chose, mais qui est relevé assez souvent par une ingénieuse analyse des reflets et des ombres sur les figures, jouant au milieu d'un mobilier compliqué, et par l'agrément d'une touche habile et expressive. Quelques beaux portraits d'une exécution ressentie et libre, par MM. Hammershöf, Jerndoff et Mlle Vegmann, les études populaires de MM. Tuxen, l'auteur de la *Rentrée des pêcheurs au crépuscule,* Michel Ancher, Irminger, les *Chevaux de labour* de M. Otto Bache, l'*Attelage des bœufs,* de M. Mol, les marines de MM. Niss et Locher, les paysages de M. Pedersen, prouvent que l'école danoise est aussi à la recherche d'un air national dans des genres plus graves et dans des genres très différents.

En Suède, en Norvège, en Finlande, le mouvement est plus décidé qu'en Danemark. C'est du côté des études en plein air, de la poésie saine et simple des travaux rustiques et des mœurs maritimes, que s'y tourne l'activité de trois écoles déjà nombreuses, unies par des aspirations communes. Ici le Danois, M. Kröyer, peut trouver, en MM. Zorn, Heyerdahl, Skredsvig, Petersen, Otto Sinding, Gallen, des émules, sinon des vainqueurs. La plupart des artistes scandinaves viennent faire leur éducation technique à Paris; ils y conservent d'ordinaire, dans les premières années, une verdeur native qui se manifeste, lors de leurs débuts au Salon, par des éclats d'une originalité saisissante. C'est ainsi que nous avons tous été charmés et surpris par les premières œuvres, si individuelles et si délicates, de MM. Salmson et Hagbord, Smith-Hald et Edelfelt; mais, si un premier contact avec les ateliers parisiens est utile aux septentrionaux pour leur apprendre le métier et leur donner le tour de main, on ne saurait dire qu'un séjour prolongé aux Batignolles, encore moins une résidence définitive, leur soit en général aussi favorable. Il se passe pour eux ce qui s'est passé, pendant plusieurs siècles, pour les Flamands et les Français allant travailler à Rome; il était bon d'y faire ses études, il était dangereux de s'y éterniser. Après nous avoir communiqué ce qu'ils apportaient de chez eux, ces Scandinaves s'absorbent en nous et perdent peu à peu, dans cette absorption, leurs qualités premières, sans s'assimiler suffisamment les nôtres. Certes le talent des quatre artistes dont nous parlons est encore en pleine floraison; les *Communiantes dans un verger,* les *Fleurs du Printemps,* par M. Salmson, forment un concert exquis de vaporeuses fraîcheurs blanches, roses et vertes; M. Hagborg possède toujours ce sens des limpidités atmosphériques qui donne tant de charme à sa *Grande Marée;* M. Smith-Hald comprend toujours en poète la solitude et la mer, M. Edelfelt exécute ses portraits vivants et souples avec une désinvolture de plus en plus facile; mais il faut bien reconnaître qu'à force de peindre des paysans français, des sites français, des modèles français, ils cessent assez rapidement d'être Suédois, Norvégien, Finlandais, et que leur première originalité, un peu âpre

et pleine de saveur, se tourne peu à peu en une virtuosité courante qui ravit les amateurs superficiels et les marchands de peintures, mais qui désole tous ceux qui comprennent l'art comme une révélation incessante de sensations neuves et de sentiments personnels.

L'Exposition universelle nous apporte les œuvres d'un petit groupe nouveau d'artistes suédois qui ont dû faire aussi leur apprentissage à Paris; quelques-uns en portent déjà les marques trop apparentes, quelques autres paraissent décidés à conserver leur façon particulière de voir et de comprendre, ce dont nous ne saurions trop les féliciter. Les artistes, comme les poètes, ne sont-ils pas faits pour protester contre ces absurdes théories, heureusement irréalisables, qui rêvent le nivellement intellectuel et l'uniformité physique et morale pour toutes les nations civilisées? C'est à eux à nous conserver, à nous révéler, à nous poétiser les particularités fatalement persistantes de leurs pays, de leurs races, de leurs mœurs. Que deviendront MM. Bergh, Larsson, Zorn, les plus habiles, au premier abord, et les plus séduisants des Suédois? Tous trois habitent Paris; Dieu veuille qu'ils ne s'en repentent pas! Le talent de M. Bergh, un portraitiste franc, simple, d'une naïveté intelligente vraiment rare, nous paraît seul assez robuste pour résister à ce milieu énervant. On peut constater déjà, dans la virtuosité singulièrement fine et avisée de MM. Larsson et Zorn, une surexcitation maladive des sensations subtiles, un besoin excessif de chiffonnages, de papillotages, de tripotages, une affectation boulevardière d'indifférence ou de mépris pour la solidité et pour l'exactitude des formes, qui semblent bien être les symptômes de la contagion décadente. Ce seraient deux pertes fâcheuses, car M. Larsson est un harmoniste très délicat et un figuriste spirituel, et M. Zorn joint à un sentiment tout à fait particulier des éclairages nuancés et tendres une intelligence vive et rapide des physionomies modernes, par exemple dans ses portraits de *M. Antonin Proust* et de *M. Coquelin cadet*. Ils sont encore assez suédois pour être sauvés. Chez MM. Norström, Osterlind, Liljefors, Pauli, Mme Pauli-Hirsch, Mlle Éva Bonnier, MM. Josephson, Biorck, Ekström, Schultzberg et quelques autres, on constate aussi la présence d'un élément indigène qui cherche à se reconnaître et à se manifester en prenant conseil soit en France, soit en Allemagne; leurs maladresses et leurs témérités même sont des preuves de leur tempérament. Peut-être vaut-il mieux être ainsi trop imprudents que trop sages, comme le sont tels et tels de leurs compatriotes, plus expérimentés et plus parisiens, qui feront longtemps sans doute bonne figure à nos Salons, MM. Forsberg, Wahlberg, Burger, Westman, Kreuger, Arsénius, mais qui ne s'y distinguent plus guère de leurs voisins.

La Norvège paraît plus rebelle à l'assimilation. Il y a là tout un groupe d'artistes vraiment personnels, convaincus, intéressants, qui nous apportent sur leurs pays des révélations curieuses et saisissantes. M. Werenskiold, parmi eux, est un modéré. Son *Enterrement à la campagne* est cependant une œuvre très personnelle, d'une émotion vraie, sincère, d'une exécution un peu atténuée, mais grave et délicate. On remarque

moins de retenue, plus d'indépendance et de liberté pittoresque dans ses paysages et dans ses portraits. Chez MM. Peterssen, Heyerdahl, Thaulow, l'âpreté honnête de l'observation s'accentue avec une résolution extraordinaire. Ceux-là sont vraiment des artistes nouveaux, et, s'il y en a beaucoup de cette valeur à Christiania, l'école norvégienne comptera bientôt en Europe. L'*Attente du saumon,* par M. Peterssen, où l'on voit, sur un îlot, quelques pêcheurs assis, dans une perpective tranquille et profonde d'eau, de rochers et de ciel d'une clarté admirable, est l'œuvre d'un poète naïf et d'un paysagiste supérieur. Les études de M. Heyerdahl, le *Soir d'été,* les *Deux sœurs,* la *Fille aux fraises,* bien supérieures à son tableau de l'*Ouvrier mourant,* trop imprégné de dilettantisme, montrent, en lui, devant la nature, un praticien inégal et heurté, mais étonnamment sincère et pénétrant. Les quatre paysages d'hiver de M. Thaulow sont d'une exactitude vive et délicate avec de l'esprit et de la dextérité dans l'arrangement des figurines. Tandis qu'un grand nombre de septentrionaux se fixent à Paris, quelques autres se fixent à Berlin : M. Normann, le paysagiste minutieux et implacable des fiords norvégiens, gagnera-t-il, au contact de l'école allemande, le charme harmonieux qui manque à ses panoramas si extraordinairement clairs et véridiques? M. Otto Sinding y conservera-t-il cet enthousiasme presque enfantin pour les vives clartés d'un ciel bleu à travers les pommiers en fleur, ses scintillements et ses reflets dans une nappe d'eau transparente qui nous attirent délicieusement dans son *Printemps* et son *Été?* De Berlin comme de Paris, peut-être feraient-ils bien de n'en pas tant user, et de rentrer, avec leur bons outils, dans leur pays qui les inspire beaucoup mieux. Nous avons sans doute à Paris quelques Norvégiens, timides ou téméraires, d'une individualité presque intacte, MM. Skredsvig, Wentzel, Soot : pourvu qu'ils ne se fassent pas trop à nos belles manières!

V

ITALIE. — ESPAGNE.

Les petits États du Nord : Belgique, Hollande, Danemark, Suède, Norvège, apportent, nous le voyons, un élément sérieux de fermentation dans la peinture moderne. En est-il de même de pays plus considérables, soit par leur histoire, soit par leur étendue, l'Italie, l'Espagne, la Grèce, la Suisse, la Russie, les États-Unis? Les artistes de toutes ces contrées se sont présentés en assez grand nombre, et nous pouvons juger leurs tendances. Dans la Grèce, où tout était à refaire, on ne perçoit encore que des tâtonnements et des lueurs; le plus distingué des Hellènes, M. Ralli, est un élève fidèle de M. Gérôme, qui pourra exercer une action utile, s'il applique plus constamment son talent à l'étude des mœurs locales. En Suisse, il y a trop de contacts avec Paris ou Munich pour qu'il s'y forme aisément une école; M. Giron, le plus brillant des portraitistes genevois, a toute la désinvolture et le brio d'un Parisien pur-sang ou d'un

Américain parisianisé; MM. Jules Girardet et Eugène Girardet, qui, tous deux, comme peintres d'anecdotes, d'histoire ou de portraits, déploient beaucoup d'esprit et de savoir-faire, marchent à côté de nos bons peintres de genre. Il y a plus de couleur locale, avec une certaine familiarité un peu grosse, chez MM. Ravel et Simon Durand, et, sous l'influence allemande combinée avec l'influence française, Zurich a produit deux portraitistes de mérite : Mlle Breslau et Mlle Rœderstein. Toutefois c'est dans le paysage et ses annexes qu'on retrouve plus naturellement la tradition, un peu sèche et méticuleuse, mais profondément honnête, des anciens peintres du pays. M. Eugène Burnand, M. Baud-Bovy, M. Gaud, renouvellent et rajeunissent cette tradition par une habileté pittoresque plus chaleureuse et plus large.

En Italie et en Espagne, on constate pour le moment beaucoup d'activité et d'agitation, une ardeur inquiète de recherches dans tous les sens, une mêlée de réactions séniles et d'insurrections enfantines, des explosions d'ambitions énormes suivies de déceptions profondes, en somme, un état de malaise et d'anxiété qui présage peut-être des résurrections, qui, en tout cas, est bien préférable à l'ancien état de prostration et d'inertie. A la suite des révélations accablantes de 1855 et de 1867, l'Italie et l'Espagne n'ont pas été les dernières à faire leur examen de conscience et à se remettre en marche. C'est même avec un certain éclat que ces glorieuses endormies parurent se vouloir réveiller, et les noms de M. Morelli en Italie, de Fortuny en Espagne, s'attachent au souvenir de cette récente tentative de renaissance. Ce mouvement n'a pas abouti. Pourquoi? Par une raison bien simple. Au lieu de remonter aux véritables sources de leur grandeur passée, au lieu de reconstituer, par une étude sérieuse, un enseignement fondé sur une observation grave de la réalité et sur l'étude technique des maîtres complets et forts, on s'est arrêté, de part et d'autre, aux brillants artistes de décadence, aux manieurs habiles et superficiels de la pâte et de la couleur, à Baroccio, à Tiepolo, à Goya! Dans ces derniers temps, on s'est avisé de l'erreur; on paraît avoir compris que tout ce système amusant d'effilochages polychromes et de frétillements aveuglants, fût-il soutenu par un noble sentiment dramatique, comme chez M. Morelli, ou par une science ingénieuse d'observation, comme chez Fortuny, ne pouvait conduire à grand'chose. Le fonds sérieux manquait trop, c'est-à-dire la fermeté du dessin, la consistance des formes, la puissance et la simplicité de l'analyse physiologique et psychologique.

A l'heure actuelle, on s'est remis à travailler sur nouveaux frais, en regardant du côté de Paris, quelquefois en y regardant trop. On peut à peine prendre pour des Italiens M. Boldini, le plus pétillant et le plus spirituel de leurs portraitistes, MM. Pittara, Ancillotti, Rossano, Cortazzo, Marchetti, Spiridon, Detti, paysagistes, anecdotiers ou costumiers, ayant tous de la main, quelques-uns de la finesse, mais tous archifrancisés. M. Boldini, qui n'a plus rien de l'âpreté chaude des vieux Ferrarais, ses compatriotes, est, il est vrai, un de nos modernistes les plus subtils et, au besoin, les plus excentriques, si l'on en juge par l'excessive gracilité et les contorsions java-

naises des baguettes gantées qu'il donne à ses jeunes dames en guise de bras et de mains. Nonobstant ces bizarreries, M. Boldini est un physionomiste des plus incisifs et un harmoniste des plus délicats, avec des prestesses d'exécution tout à fait imprévues et raffinées. Son *Portrait de Verdi,* au pastel, représentant l'illustre compositeur, un chapeau noir de haute forme sur la tête, un cache-nez autour du cou, n'a rien sans doute de lyrique, ni d'héroïque; mais c'est une pochade joyeuse, vivante, familière; on y peut lire la bienveillance et la bonhomie, sinon la force passionnée de l'auteur du *Trovatore* et de la *Traviata.* C'est un art amusant, ce n'est point un art créateur. Heureusement, à Rome, à Florence, à Milan, on semble se préoccuper d'aller plus loin dans la voie de la vérité.

Les Romains manqueraient à toutes les traditions, s'ils n'avaient de hautes ambitions. Ils ont envoyé d'immenses toiles, l'*Ave Maria* pendant la moisson, au moment d'un orage, dans la campagne romaine, par M. Corelli, les *Enfants de Caïn* par M. Satorio, l'*Alexandre à Persépolis* par M. Simoni. La force et l'effort sont visibles dans ces compositions. On ne saurait refuser à M. Corelli de la franchise et de la fermeté dans les attitudes de ses figures, à M. Sartorio un sentiment grandiose dans les contorsions héroïques de ses nudités musculeuses, à M. Simoni, moins personnel que les premiers, de l'habileté dans la mise en scène; mais ces trois œuvres sont gâtées par une lourdeur pénible de facture, une certaine opacité triste et sale, et parfois une trivialité prétentieuse, qui montrent combien ces habiles praticiens ont besoin de se mettre au vert et de se nettoyer les yeux par des promenades en plein air et devant les fresquistes du XIVe et du XVe siècle! M. Milanolo, imitateur de M. Cormon dans son *Sacrifice préhistorique,* a plus de clarté et moins de caractère. L'œuvre la plus remarquable de la section romaine est une série de dessins par M. Maccari, représentant trois épisodes de la vie parlementaire dans la Rome antique. Nous ne connaissons pas les peintures que M. Maccari a exécutées, d'après ces dessins, dans les salles du sénat à Rome; si nous en jugeons par la fermeté et l'habileté de ces crayons, ce doivent être des œuvres supérieures. On y voit le principe scientifique et naturaliste appliqué à l'histoire romaine par un Romain, comme M. Jean-Paul Laurens l'applique à l'histoire de France. Chaque composition, disposée avec aisance dans un milieu architectural, restitué sans pédantisme, mais selon la vraisemblance archéologique, réunit, dans une action intéressante, une multitude de personnages en toge étudiés avec le plus grand soin dans leurs gestes, dans leurs attitudes, dans leurs physionomies. C'est par des recherches patientes de ce genre qu'on renouvelle un art affaibli, non par des pétarades de couleur et des fantasmagories de pinceau.

A Florence, à Milan, à Venise, on se tient plus terre à terre, mais on y observe, avec une attention plus sérieuse et plus libre qu'autrefois, soit le pays, soit les habitants. Les *Maremmes toscanes* et le *Retour du pâturage,* par M. Gioli, le *Chœur de Sainte-Marie-Nouvelle,* par M. Pesenti, la procession de jeunes filles entourant la bannière de la *Madone de l'Impruneta,* par M. Faldi, les notes plus modestes de MM. Lega, Signo-

rini, Fattori, marquent un mouvement, trop timide encore, mais délicat et sincère, vers l'analyse de la réalité environnante. Dans la Haute-Italie, à Milan surtout, l'activité dans ce sens est encore plus marquée; c'est de là que semble devoir se répandre la lumière. Le remarquable tableau de M. Morbelli, les *Derniers jours,* représentant une salle d'hospice où sont assis sur des banquettes plusieurs rangées de vieillards, n'est point différent sans doute, par son aspect, des bons ouvrages français ou belges représentant des scènes de ce genre : mais l'unité grave de la coloration, la distribution discrète, juste, nuancée de la lumière, l'expression précise, variée, délicate des physionomies, y apparaissent comme des qualités longtemps négligées par la virtuosité méridionale et qu'on voit rentrer avec satisfaction dans l'ordre de ses préoccupations nouvelles. Les tentatives de MM. Bazzaro, Segantini, Carcano, dans le paysage animé ou vide, sont plus hardies, plus originales, plus italiennes. La vue d'un pont de *Chioggia,* par M. Bazzaro, sur lequel passent, au coucher du soleil, plusieurs femmes enveloppées dans leurs voiles blancs, a frappé avec raison le public, non seulement par l'allure recueillie des figures, mais aussi par l'exacte et poétique entente de la lumière évanouie. Les études, violentes et dures, parfois maladroites encore, de bestiaux et de paysans que M. Segantini poursuit hardiment dans les hautes régions des Alpes, ont un accent de sincérité résolue et un ferme éclat dans l'air et dans la lumière tout à fait remarquables. Le dessin de M. Segantini est net et tranchant jusqu'à la brutalité; n'est-ce pas toujours une réaction nécessaire après tant de fadeurs et d'amollissements? On remarque aussi quelque dureté, par les mêmes raisons, dans les études panoramiques de M. Carcano, le *Lac d'Iseo* et la *Plaine lombarde,* mais l'exactitude rigoureuse de ces paysages leur donne une grandeur âpre et réelle. Si, à côté de ces trois peintres, on examine encore MM. Ciardi, Dell'Oca, Bianca, Dell'Orto, Calderini, Gignons, Sartori, tous Vénitiens, Milanais ou Piémontais, on se prend à croire que c'est par les paysagistes, et par les paysagistes de la Haute-Italie, que l'art de la péninsule va entrer à son tour dans les voies modernes.

En Espagne, l'habileté courante est plus grande encore qu'en Italie. M. Domingo Marquez, dans la figure et dans la fantaisie, M. Rico, dans le paysage, sont des exemples frappants de cette virtuosité extraordinaire qui séduit toujours des yeux peu exercés, mais qui ne suffit pas à régénérer une école. Les Espagnols ont conservé un goût singulier, un peu théâtral, pour les grandes scènes tragiques, douloureuses et sanglantes. On a appelé leur galerie la salle des suppliciés, et de fait, les massacres et les cadavres y abondent. Presque toutes ces énormes toiles sont traitées en décors, avec cet éclat un peu factice de colorations voyantes et fondantes, ces encombrements de tentures, de mobilier, de draperies, d'accessoires qui sont comme une dernière traînée du bric-à-brac romantique. Il s'y mêle de la vivacité d'ailleurs, et de la verve, et parfois une certaine grandeur forte et terrible dans les figures! Telles sont la *Cloche de Huesca,* par M. Casado, la *Chaise de Philippe II,* par M. Alvarez; la *Conversion du duc de Gandia,* par M. Morero Carbonero. L'*Exécution des Torrijos en 1831,* par M. Gisbert,

est dessinée avec plus de recherche et de tenue, mais aussi avec plus de froideur. La *Prise de Grenade,* par M. Pradilla, est une mise en scène brillante, une noble parade historique en riches costumes, qui ne fait point oublier pourtant le grand succès de 1878, cette douce et touchante *Jeanne la Folle* pleurant devant le cercueil de son mari. Tout cela est chatoyant, scintillant, vivement brossé, dans le véritable goût du terroir; il suffirait de donner plus de fond à ces bariolages, à ces corps plus de consistance, aux expressions plus de précision pour qu'il sortît de là un art sérieux et original. Ni l'imagination, ni la verve, ni la finesse d'observation ne manquent aux Espagnols, lorsqu'ils veulent s'en donner la peine; nous en avons la preuve dans les dessins chaleureux et vifs de MM. Aranda et Vierge; mais il faudrait qu'ils pussent transporter avec une science plus sûre ces qualités précieuses de l'illustration lilliputienne dans la peinture héroïque et monumentale dont ils ont la passion!

C'est donc en Espagne, selon nous, sur des modèles espagnols, dans le paysage espagnol, que ce travail de régénération studieuse devrait s'accomplir. Les Espagnols, comme les Italiens, sont si bien doués par la nature, si facilement habiles, ils se mettent si vite au courant de toutes les adresses techniques, que, lorsqu'ils s'installent à Paris, ils y deviennent très vite les égaux, mais aussi les ménechmes de nos peintres. Parmi nos portraitistes en vogue, il n'en est guère de plus aimable, de plus séduisant, de plus spirituel que M. Raimundo de Madrazo; mais que lui reste-t-il d'essentiellement madrilène? M. Melida, dans ses charmantes et sérieuses études, se rapproche, presque à s'y méprendre, de M. Bonnat; on peut dire, il est vrai, que M. Bonnat a beaucoup du tempérament espagnol. Et la peinture la plus nouvelle, la plus hardie, l'une des plus importantes de la section, celle à laquelle le jury a décerné la médaille d'honneur, la *Salle d'hôpital,* par M. Jimenes, n'est-elle pas toute parisienne? Que M. Jimenes, dont l'œuvre est vraiment sincère, bien exécutée, simplement et fortement émue, se soit mis au courant de tous les procédés septentrionaux, qu'il ait voulu apporter à son pays un certain nombre de révélations utiles sur le charme des harmonies apaisées, la poésie des perspectives bien aérées, la puissance de l'observation juste et de l'expression vraie, rien de mieux assurément, et c'est ainsi qu'il faut commencer; mais quel service il rendrait à son pays en appliquant son talent à l'étude des choses indigènes, quel service il rendrait au nôtre en développant à côté de l'art français un art espagnol!

VI

RUSSIE. — ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE, ETC.

Chez les peuples jeunes, comme les Russes et les Américains, qui naguère avaient tout à apprendre, on comprend mieux cette soumission excessive devant leurs maîtres, que chez les Italiens et les Espagnols, dont le tempérament pittoresque est héréditaire et qui trouvent chez eux tant d'exemples d'indépendance. Cependant chez les Russes, dont l'exposition est fort intéressante, au milieu des imitations françaises, bavaroises,

autrichiennes, qui sont dues à MM. Makowski, Szymanowski, Swiedomski, tous trois peintres vigoureux, mais d'un caractère indéterminé, on voit déjà poindre un sentiment original d'observation sagace et hardi chez un certain nombre de peintres familiers. Les scènes de mœurs de M. Chelmonski, le *Marché aux chevaux* et le *Dimanche en Pologne,* d'une exécution triste et lourde, mais d'une force extraordinaire dans la définition des figures, avec un mélange piquant d'ironie bienveillante et de grossièreté tendre, sont, à cet égard, remplies de promesses. Il n'est pas douteux que Mlle Marie Bashkirtseff, la jeune fille si avisée et si indépendante, que son journal posthume a rendue célèbre, ne fût entrée dans cette voie; quelques-uns de ses portraits nettement accentués l'attestent hautement. Les études de MM. Pranishnikoff, Sokoloff, Endogouroff, Pankiewicz, Kouznetzoff sont également intéressantes, parce qu'on y constate la recherche sincère d'un art national.

Les États-Unis auront-ils bientôt un art à eux? C'est à quoi leur exposition, très importante, la plus considérable même des expositions étrangères, ne permet pas encore de répondre. C'est dans la galerie américaine surtout qu'on peut se croire en pleine galerie française. Presque toutes les œuvres qui y sont exposées ont déjà paru au Salon de Paris, et nous avons eu l'occasion de les y étudier. Presque toutes aussi, d'une habileté extraordinaire, d'une technique savante et raffinée, représentant des sujets modernes dans de grandes dimensions, se rattachent soit à l'école française, soit à l'école hollandaise, soit aux deux écoles combinées. On y retrouve avec un grand plaisir les toiles, si brillamment brossées, qui ont fait la réputation de leurs auteurs, les brillants portraits de M. Sargent, où il se montre le rival de son maître, M. Carolus Duran, le *Quatuor espagnol,* de M. Dannat, d'une exécution si ardente et si vigoureuse, les *Pilotes,* de M. Melchers, *Le Crépuscule* et *La Vague,* de M. Harrison, un paysagiste vraiment hardi et original, le *Benedicite,* de M. Gay, un certain nombre d'ouvrages de MM. Knight, Chase, Vail, Davis, Bridgman, Boggs, Mac-Ewen, Mosler qui se rattachent, presque tous, à quelqu'un de nos maitres en renom; mais toutes ces toiles, médaillées à nos expositions, sont trop connues pour que nous ayons à y revenir. En général, d'ailleurs, tous ces artistes varient peu leurs sujets et leur manière. Il serait contraire aux lois ordinaires de l'évolution artistique qu'il ne sortît pas de cette virtuosité si brillante un mouvement d'art particulier, lorsque cette habileté se sera transportée sur le territoire natal. La section des aquarelles et des dessins donne, à cet égard, plus que des espérances. Chez bon nombre d'illustrateurs habiles, tels que MM. Abbey, Reinhart, Low, on voit déjà s'opérer la combinaison du naturalisme franco-hollandais et de l'imagination anglo-germanique d'où sortira sans doute l'art du nouveau monde. Jusqu'à présent toutefois les peintres proprement dits de la jeune Amérique ont subi chez nous la transformation que subissaient autrefois les septentrionaux en Italie; ils sont devenus si Français que nous avons peine à les distinguer de nous-mêmes, et leur talent nous fait trop d'honneur pour que nous songions à nous en plaindre.

CLASSE 3

Sculpture et gravure en médailles

RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL

PAR

M. KAEMPFEN

DIRECTEUR DES MUSÉES NATIONAUX ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

COMPOSITION DU JURY

MM. Guillaume, *Président*, membre de l'Institut, sculpteur-statuaire, inspecteur général de l'enseignement du dessin . . . . . France.

Groot (Guillaume de), *Vice-Président*, artiste statuaire, membre de l'Académie royale des sciences, lettres et beaux-arts . . . . . Belgique.

Kaempfen, *Rapporteur*, directeur des musées nationaux et de l'École du Louvre . . . . . France.

Gille (P.-H.), *Secrétaire*, critique d'art . . . . . France.

Beer (Frédéric de) . . . . . Autriche-Hongrie

Thornycroft (W. Hamo), membre de l'Académie royale . . . . . Grande-Bretagne

Bisbing (Henry S.) . . . . . États-Unis.

Rossano . . . . . Italie.

Romanelli . . . . . Italie.

Hasselberg . . . . . Suède.

Rohmann . . . . . Russie.

Cavelier (Pierre-Jules), membre de l'Institut, artiste sculpteur . . . . . France.

Chaplain, membre de l'Institut, graveur en médailles . . . . . France.

Chapu, membre de l'Institut, sculpteur-statuaire . . . . . France.

Dubois (Paul), membre de l'Institut, sculpteur-statuaire . . . . . France.

Falguière, membre de l'Institut, sculpteur-statuaire . . . . . France.

Frémiet, sculpteur-statuaire, professeur de dessin au Muséum d'histoire naturelle . . . . . France.

Lefeuvre (Albert) . . . . . France.

Rodin, sculpteur . . . . . France.

Saglio, conservateur de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, au Musée du Louvre . . . . . France.

Courajod, *suppléant*, conservateur adjoint au même département . . . . . France.

Marquiset, *suppléant*, député . . . . . France.

SCULPTURE

ET GRAVURE EN MÉDAILLES.

Ce sont des principes éternels que ceux dont un art ne saurait s'écarter sans offenser la raison, sans manquer à son objet, sans sortir de son domaine. Le temps qui marche ne les change pas. Ils étaient vrais dans les âges les plus lointains, ils sont vrais aujourd'hui, ils seront vrais demain. Du jour où il s'est rencontré un homme qui, en les appliquant, a créé une œuvre reconnue et proclamée belle, ils ont acquis force de loi, on ne les violera plus impunément. Mais, s'ils sont immuables, les mœurs ne le sont pas; les goûts se modifient sous l'influence des événements, de certaines préoccupations, de certains besoins, de la direction des esprits dans telle ou telle voie, très souvent de cette souveraine capricieuse qui s'appelle la mode, quelquefois de l'action prépondérante d'un homme.

Parcourez le palais et les parcs de Versailles : avec le Roi-soleil, ce sont les grands dieux, les demi-dieux et tout le peuple des déités des champs et des bois qui les remplissent. Sous la monarchie absolue la mythologie triomphait. La Révolution française arrive, et l'Olympe est fort abandonné au profit des héros de la Grèce et de Rome. Ceux-ci sont bientôt négligés à leur tour, et les sculpteurs les laissent aux historiens; ils leur préfèrent les héros modernes et aussi les personnages de la poésie et du roman.

Dans ces dernières années, la sculpture, chez nous surtout, a beaucoup puisé à des sources nouvelles. Les sujets empruntés à la vie de famille, aux humbles métiers, aux travaux de la campagne sont devenus de plus en plus nombreux; les forces naturelles mises par la science au service de l'homme ont été personnifiées; des allégories ont représenté des conceptions philosophiques. L'amour de la patrie est un sentiment trop naturel et trop ardent pour n'avoir pas de tout temps, sous l'empire de certaines circonstances, inspiré les poètes, les écrivains et les artistes; émus des malheurs de la France, nos sculpteurs ont exprimé dans des œuvres admirables nos douleurs et nos espérances. C'est ainsi que notre exposition de 1889 se distinguait par plus d'un trait des expositions qui l'avaient précédée.

Le Jury a rempli sa tâche laborieuse; la nôtre est de résumer quelques impressions générales et de retenir, au moins par le souvenir, un peu de ce grand tout, à jamais dispersé aujourd'hui.

SECTIONS ÉTRANGÈRES.

Les nombreux envois de l'Italie ne sauraient modifier l'opinion qu'on avait pu se former aux dernières expositions universelles sur l'état de la sculpture italienne. Elles avaient appris à tous que nos voisins d'au delà les Alpes sont de prodigieux ouvriers en marbre, et qu'ils se plaisent à le montrer; qu'ils ont le secret des étoffes dont on dit à coup sûr au premier coup d'œil : c'est de la laine, de la soie, du velours; qu'ils excellent à jeter sur une figure une gaze transparente, ou à ciseler une dentelle si légère et si fine qu'on ose à peine l'effleurer du doigt. On savait aussi que trop souvent les tours d'adresse du métier les tentent plus que la beauté, la force ou la grâce exprimées par une forme simple et sobre; que trop souvent ils semblent avoir un médiocre souci de l'idéal. Cette fois encore beaucoup l'ont prouvé, et plus que jamais, peut-être.

Certes, les artistes italiens ne sont pas rares qui comprennent l'art autrement, et pour qui il réside dans l'harmonie des lignes, dans la science de la composition, dans les nus vigoureux ou charmants, dans le visage humain traduisant le sentiment intérieur. Pour ceux-là, et plusieurs d'entre eux, malheureusement, étaient absents cette fois, ce n'est pas seulement la matière obéissant au ciseau, c'est l'âme, c'est la pensée, c'est la vie; c'est ce qui touche, émeut, charme ou transporte. Beaucoup d'œuvres exposées par l'Italie au Champ de Mars attestaient des préoccupations élevées, une recherche de la beauté véritable; ce n'étaient souvent que des efforts honorables; c'était parfois le noble but victorieusement atteint. Mais, à côté de morceaux honorables ou dignes d'être admirés, que d'inventions banales, que de puérilités prétentieuses, que de pauvretés où l'on ne pouvait voir que le triomphe de l'outil! Et ceux qui les ont signées sont nés dans le pays de Lucca della Robbia, de Ghiberti, de Donatello, de Verocchio, de Mino da Fiesole, de Sansovino, de Michel-Ange, et ils vivent au milieu des immortelles créations de ces maîtres! L'histoire de l'art est pleine d'énigmes singulières.

A trop d'ouvrages insignifiants, ou n'ayant que le mérite d'une habileté de main extraordinaire, il convient d'opposer, au premier rang parmi ceux qui étaient nés d'une inspiration saine et forte, les *Gladiateurs* de M. Mazzuchelli, le *Giordano Bruno* et l'*Ovide* de M. Ferrari. Peut-être le visage d'Ovide était-il bien sévère. On l'eût voulu plutôt mélancolique et laissant deviner dans l'exilé de Tomes le poète des *Métamorphoses* et de l'*Art d'aimer*. Nous avons retrouvé, digne de sa réputation, à l'Exposition universelle, M. Gemito, dont le Salon de Paris nous avait maintes fois montré des œuvres d'une originalité spirituelle et d'un faire achevé, et qui exposait cette fois un buste et un petit marchand d'eau napolitain. C'est à la vie réelle aussi que M. Butti a demandé des inspirations. Il n'a pas eu à s'en repentir : son robuste *Ouvrier mineur* lui a valu un grand prix.

Il faut citer encore *Foi*, de M. Sodini; le *Soleil couchant*, de M. Danielli; le *Latro*, de M. Urbano Nono; *Sweet rest*, de M. Focardi : cette jeune femme endormie était vrai-

ment l'image du sommeil calme et heureux. Il est juste de citer encore l'*Amour blessant la Force,* de M. Ancilotti; *Prière,* de Mme Amelia Carini, expressive et gracieuse figure; les bronzes de M. Marsili et de M. Barbella; les bustes de MM. Maccagnani, Lazzarini, Ancilotti, Laurenti.

La grâce n'est pas le caractère dominant de l'art espagnol; c'est par la grâce cependant que se distinguaient dans la petite exposition de l'Espagne deux des ouvrages qu'on y regardait avec le plus de plaisir : la *Tradition,* de M. Quérol, avec ses jolis enfants groupés autour d'une vieille aïeule et son beau buste d'homme, et la *Bacchanale,* bas-relief plein de vie, de mouvement, d'entrain, de M. Susillo Sevilla.

La Suisse est un pays de sagesse, de loyauté et de bon sens un peu prosaïque. Ses enfants aiment leurs montagnes géantes, couronnées de glaces et de neiges éternelles, leurs forêts de sombres sapins, leurs torrents et leurs cascades; mais ces sauvages beautés dont le souvenir, lorsque leurs yeux en sont depuis longtemps privés, remplit leur âme d'un incurable regret, n'exaltent pas leur imagination; il semble plutôt que leur grandeur pèse sur elle et comprime son essor. L'art, en Suisse, est donc un art honnête, réfléchi, rarement audacieux. On l'a vu une fois de plus au Champ-de-Mars.

La gravité convenait au sujet traité par M. Alfred Lanz : un monument à la mémoire du grand pédagogue Pestalozzi, et le groupe était bon. M. Charles Töppfer, fils du spirituel et humoristique auteur des *Nouvelles génevoises,* des *Voyages en zig-zag* et des *Menus propos d'un peintre génevois,* exposait deux statuettes d'un travail très fin et très vivant : une *Baigneuse* et *Le Réveil.* M. Pereda est de Lugano, c'est l'Italie en Suisse : *Prigioniera* avait de la grâce, de la souplesse et tout le fini italien.

De toutes les nations étrangères, la Belgique est celle qui a exposé le plus grand nombre d'œuvres importantes et remarquables. Entre elle et nous, des barrières administratives, pas de frontières naturelles, et l'on peut ajouter : pas de frontières artistiques. On y aime ce que nous aimons; ce que nous cherchons, on l'y cherche. L'art y est bien vivant, bien portant. Les artistes belges se souviennent qu'il a fait leur pays très grand dans le monde, et ils ont à cœur de maintenir sa renommée; héritiers d'un glorieux passé, ils sont jaloux d'accroître l'héritage reçu de leurs devanciers. Si leur sculpture et leur peinture ne se distinguent pas des nôtres par des traits saillants, ne faut-il pas l'attribuer à ce voisinage immédiat et à des rapports continuels entre les deux peuples aussi bien qu'à la communauté d'impressions et de sentiments?

Cette exposition de la Belgique était singulièrement variée, si l'on considère qu'elle ne comptait guère qu'une soixantaine d'ouvrages.

M. Van der Stappen avait envoyé un *Saint-Michel* en bronze. Dans son armure de chevalier, le pied sur Satan terrassé, l'archange avait bien la fierté tranquille d'un

vainqueur céleste. Dans le fronton d'un hospice-orphelinat, habilement composé et d'une exécution simple et facile, M. Dillens n'a pas reculé devant le costume moderne; sa hardiesse n'a pas nui à son œuvre. Il faut louer le style de sa figure pour un tombeau et de son buste en bronze. Mais M. Dillens n'a-t-il pas, dans ce dernier morceau, supprimé avec trop de soin le détail? M. Paul de Vigne, qui possède la grâce, sait, quand il lui plaît, avoir de la grandeur; il l'a prouvé dans son *Art récompensé;* pourquoi n'en a-t-il pas donné à son *Immortalité,* qui est seulement charmante, ce qui n'est pas assez pour l'Immortalité? Les puissants animaux de M. Mignon ont valu à l'artiste une belle récompense. C'étaient de charmantes figures aussi, auxquelles on n'avait pas le droit de demander davantage, que la *Cendrillon,* de M. Namur, et la *Prière,* de M. Charlier, très habile à caresser le marbre. M. Devillez exposait deux petits sylvains tétant leur mère. La pose de la figure principale, couchée sur le ventre, les jambes parallèlement étendues, était désagréable et vulgaire; mais il y avait dans ce groupe bien de l'ampleur et bien de la souplesse. M. Meunier est un réaliste; son *Grisou* nous montrait une femme, regardant son fils tué dans la mine; par son attitude, cette pauvre mère faisait songer à la vierge contemplant le Christ mort, des maîtres primitifs. Malheureusement le cadavre du fils était dépourvu de caractère, et le groupe entier n'était guère qu'une ébauche.

Les Pays-Bas avaient à l'Exposition près de deux cents tableaux, environ cent dessins, pastels ou aquarelles, près de cent gravures ou lithographies et deux ouvrages de sculpture seulement; mais c'étaient des morceaux achevés : une *Écho* par M. Leenhoff, qui avait rendu de la façon la plus touchante la douleur de la nymphe dédaignée, et le buste du poète Hofdyk par M. van Hove.

S'il est une race marquée d'une empreinte originale, c'est la race anglo-saxonne. On ne saurait la confondre avec aucune autre, et toujours et partout elle garde sa physionomie propre. Elle ne se distingue pas moins des races dont elle est géographiquement le plus rapprochée que de celles dont elle est séparée par des centaines, des milliers de lieues. L'Angleterre est à cinq quarts d'heure de la France, et de Calais on aperçoit Douvres; entre Français et Anglais quelle distance! Quelles différences profondes de tempérament, de caractère, d'idées, d'institutions et de mœurs! Il est un mot dont on se sert beaucoup depuis quelque temps, et qui s'applique merveilleusement à l'Anglais : l'Anglais est irréductible. Tel il était, il y a des siècles, tel il est aujourd'hui, tel il sera toujours; tel il est chez lui, dans son île, tel il demeure au milieu des autres peuples et des civilisations qui ressemblent le moins à celle de son pays.

Il y a donc une architecture, une peinture, une statuaire anglaises. Les ouvrages que nous avons vus au Champ-de-Mars, dans la section de sculpture de la Grande-Bretagne, avaient un je ne sais quoi assez difficile à définir, mais très saisissable, qui

décelait leur nationalité, et que n'auraient point eu les mêmes sujets traités par des Belges, des Italiens, des Russes ou des Français. Hâtons-nous de dire que beaucoup étaient intéressants, quelques-uns dignes des plus grands éloges.

Signalons tous d'abord trois statuettes en bronze de M. Gilbert : *Offrande à Vénus, Icare, Persée;* trois chefs-d'œuvre, d'une exquise pureté de formes et d'une suprême élégance. L'antiquité eût commandé à M. Gilbert des déesses et des héros. Sir Frédéric Leighton, un des peintres le plus en renom du Royaume-Uni, est aussi un sculpteur de grand mérite. S'il y avait un peu de manière dans ses *Vaines alarmes,* ce n'en était pas moins un bronze délicieux. Son *Sluggard,* très vigoureux morceau, mettait peut-être trop en évidence la science anatomique de l'auteur. C'était le défaut du *Teucer,* de M. Thornykroft, qui exposait aussi un *Franklin* excellent et une très jolie statuette du général Gordon. On ne saurait trop louer l'élégance et la noblesse de la *Paix,* de M. Ford. M. Pegram avait rendu non sans grandeur une belle idée : *La Mort délivrant un prisonnier.* Nous ne devons point passer sous silence les bustes de M. Gilbert et de M. Joy, fins et spirituels, et deux médaillons en marbre de M. Lee, qui sait donner beaucoup de caractère à des figures d'un relief à peine accusé.

La sculpture suédoise et la sculpture norwégienne tenaient une très belle place dans le pavillon des Beaux-Arts. C'est un artiste de beaucoup de mérite que M. Sinding de Trondhjem, et son groupe *Mère captive,* qui lui a valu un grand prix, très harmonieusement composé, était d'une large et généreuse facture. M. Hasselberg, délicat et fin dans *Petite grenouille* et *Perce-neige,* sait être grave quand il le faut, son *Aïeul* en était la preuve; *Nuit de givre,* de M. Ackerman, et *Brouillard,* de M. Lindberg, étaient, dans le genre gracieux, de très bonnes choses. M. Erikson avait figuré sur un vase *Les joies de l'Enfance* avec beaucoup de verve, d'aisance et d'esprit. Le *Gamin sifflant,* de M. Hintzberg, ne visait pas au grand art, mais seulement à être vrai, et il l'était absolument, et de plus très drôle et très amusant.

L'originalité manquait un peu à la petite exposition du Danemark. Mais on y pouvait louer un souci consciencieux de bien faire, et, chez quelques-uns des exposants, un talent correct. Le jury a particulièrement remarqué les ouvrages de MM. Saabye et Aarslef et un fragment d'une frise dont le sujet était emprunté à la mythologie scandinave, de M. Schultz.

Dans la section russe, où ne figuraient guère qu'une trentaine d'ouvrages, nous avons revu le *Pasteur du steppe*, de M. Pierre Tourgueneff, qui, par la franchise de l'exécution comme par la nouveauté du sujet, avait été fort goûté à un des Salons annuels de Paris. Peu d'ouvrages importants d'ailleurs. Les bustes étaient relativement nombreux. On regardait avec plaisir plusieurs portraits de célébrités françaises ou étrangères, très ressemblants et très habiles, par M. Bernstamm.

M. Walgren, qui exposait une *Tête de Christ mort* en haut relief d'un réalisme saisissant, et M. Runeberg, dont le buste de M. Anders Fryxell était particulièrement remarquable, représentaient dignement le grand-duché de Finlande.

Dans la section austro-hongroise, on ne pouvait dénier aux statues de M. Engel le mérite d'une exécution habile, mais on y cherchait en vain ce qui force et retient l'attention : des qualités élevées ou une marque personnelle. Ce n'était pas par de grands ouvrages et des compositions savantes que M. Beer cherchait à attirer l'attention, mais sa tête d'étude en bronze était très largement traitée, et ses bustes de Mme Braun-Potter et de M. Spitzer avaient de quoi contenter les plus difficiles.

La Roumanie a l'activité des pays jeunes qui ont bonne envie de vivre, de grandir et de faire parler d'eux dans le monde. Les esprits y sont en éveil, les imaginations en travail. On y a toutes les belles ambitions, toutes les nobles ardeurs. Les artistes roumains n'ont eu garde de manquer à l'appel de la France. Ils sont venus une vingtaine au rendez-vous : peintres, sculpteurs, architectes. Les sculpteurs y ont fait bonne figure : M. Valbudea, avec son *Michel le Fou;* M. Costa, avec son *Danseur;* M. Stork, avec son *Génie du Progrès.* L'amour et la soif du progrès sont au cœur de ce généreux petit pays de Roumanie. Il n'est pas surprenant qu'un de ses artistes lui ait dédié une statue.

La Serbie, elle aussi, a ses sculpteurs. Le *Guslare* de M. Iowanovitch n'avait rien de banal, et, si la *Bayadère* de M. Oubawkitch était un peu lourde pour bien danser, son jovial capucin, avec ses deux fiasques, avait beaucoup d'esprit.

Les sculpteurs grecs ne se souviennent pas assez de l'antiquité. Fils de la terre de Phidias, de Polyclète, de Praxitèle, ils semblent avoir préféré aux enseignements de ces maîtres incomparables les stériles leçons des professeurs de faux classique indigent et froid. Louons cependant la *Captive* de M. Sochos, la *Morte* de M. Vitzaris et un beau buste en marbre de M. Bounanos.

Les États-Unis ont des peintres dont nos Salons nous ont appris à connaître les qualités brillantes ou originales, et qui ont acquis chez nous une juste renommée. Ont-ils des statuaires éminents ? Nos expositions annuelles et l'Exposition universelle de 1889 ne nous en ont pas révélé. Ils en ont un du moins très habile, M. Bartlett, dont le *Bohémien* eût sans doute obtenu une brillante récompense si M. Bartlett n'eût été membre d'un des jurys. Ceux de leurs sculpteurs qui ont figuré au grand concours ouvert au Champ-de-Mars n'y ont, pour la plupart, envoyé que des bustes et des médaillons. Souhaitons à MM. Kitson, Adam, Held, Warner, que le jury a récompensés, d'entrer dans une voie plus large et de soumettre à notre appréciation des œuvres d'une portée plus haute.

Parmi les œuvres de sculpture assez rares par lesquelles l'Amérique du Sud était représentée, le jury a distingué, dans le pavillon du Chili, une *Descente de Croix*, déjà exposée au Salon de 1887, qui atteste chez M. Arias une nature d'artiste abondante et vigoureuse, et le don de la composition.

FRANCE.

SCULPTURE.

Nous n'avons pas le droit d'être modeste en parlant de la statuaire française; être modeste serait être injuste. Depuis vingt-cinq ans, nos sculpteurs nous ont prodigué les belles œuvres; c'est à eux surtout que notre pays doit d'être sans rival dans l'art. Si ce n'était pas une vérité déjà partout reconnue, l'Exposition de 1889 eût convaincu les plus incrédules.

Les maîtres, célèbres déjà en 1867 et en 1878, étaient là presque tous; c'est la jeunesse que la mort avait le moins épargnée. Nous les avons retrouvés, ceux dont le nom est depuis longtemps dans toutes les bouches, et, à côté d'eux, une génération nouvelle formée par eux et digne d'eux.

Chaque artiste a son tempérament propre, auquel le plus souvent il obéit; comme d'instinct il demande ses inspirations à l'amour de la forme, au sentiment, à la passion, à la poésie ou à la fantaisie. Mais plus d'un ne poursuit pas un idéal unique, et, dans des créations d'ordres très divers, se révèle également supérieur. De tout temps cela s'est vu, et l'Exposition universelle nous en a fourni plus d'un exemple.

Les bronzes et les marbres inscrits au catalogue de la section française n'étaient pas tous au Champ-de-Mars. Il nous arrivera donc de parler d'ouvrages placés au Luxembourg, dans les musées de province, ou faisant partie de la décoration d'édifices publics ou privés, de parcs, de squares, de places publiques, que le jury avait admis à figurer sur les listes de l'Exposition.

Rassemblées sous nos yeux ou présentes dans notre mémoire, combien d'œuvres puissantes ou charmantes!

Nous avons revu le *Quand même!* de M. Mercié, qui personnifie l'indomptable résistance devant l'ennemi vainqueur. Nul mieux que Rude, dans son *Départ des volontaires de 1792*, n'a rendu l'enthousiasme du patriotisme; pourrait-on en exprimer mieux que ne l'a fait M. Mercié, l'obstination intrépide? Autant le sculpteur a été énergique et viril dans ce groupe héroïque, autant il a été calme, doux et recueilli dans le *Souvenir*, la plus adorable figure qui ait jamais gardé un tombeau enfermant la jeunesse, la beauté et la bonté.

Il n'est pas, parmi les artistes contemporains, d'esprit plus élevé, plus pénétrant et plus cultivé que M. Guillaume. Rien ne lui est étranger de l'histoire, de la philosophie, de l'art. Il a le souci scrupuleux de la forme, mais à travers la forme, il veut que l'âme

paraisse, que ce soit à son imagination ou à la nature qu'il emprunte son sujet. Il se plaît à traduire en bronze ou en marbre un beau sentiment ou une grande idée. C'est bien l'amour maternel attristé par le deuil de l'épouse, qui nous touche dans son groupe d'*Andromaque;* son *Mariage romain* nous fait comprendre avec une simplicité et une force singulières, la dignité et la sainteté de l'union conjugale, à Rome.

M. Paul Dubois, qui avait aux Champs-Élysées une admirable *Jeanne d'Arc à cheval,* n'avait au Champ-de-Mars que des bustes. Celui de Paul Baudry est superbe.

M. Chapu, que les sculpteurs des beaux siècles de la Grèce avoueraient pour un des leurs, sait être moderne aussi. La statue de Berryer au Palais de Justice, celle de Leverrier, bien d'autres encore, l'avaient déjà montré : le marbre du jeune Desmarres, d'une élégance si aisée dans ses vêtements d'adolescent, en est une preuve de plus. Dans la statue de Mgr Dupanloup, pour le tombeau du prélat, l'artiste a fait revivre avec bonheur l'ardent champion de l'Église.

C'était une belle statue funéraire aussi que celle de Mgr Landriot, par M. Thomas, et qui avait beaucoup de majesté dans son ample manteau épiscopal, tombant en larges plis. *L'Architecture,* du même artiste, est aussi un morceau de grand style.

M. Delaplanche exposait dix ouvrages, dont trois : la *Vierge au Lys,* la *Danse,* l'*Aurore,* d'une rare valeur : rien de plus pur et de plus chaste que la *Vierge au Lys,* de plus léger et de plus gracieux que la *Danse.* Aucune descendance mythologique, il nous semble, dans l'*Aurore,* c'est tout uniment la première heure du jour. En la voyant si belle, et de ses deux bras mollement arrondis sur sa tête, enlevant son dernier voile, les plaines et les bois sentiront comme un frisson d'amour, les fleurs exhaleront leurs plus douces odeurs, les hommes oublieront leurs peines et les mauvais rêves d'un sommeil agité; la terre sera heureuse et les cieux s'ouvriront.

Personne n'a oublié la *Pénélope endormie* qui fit la réputation de M. Cavelier. Sa grâce poétique lui gagna tous les suffrages. Elle figura au salon de 1849; en 1889, M. Cavelier a exposé une statue de Gluck, commandée pour l'Opéra, et ce que nous y avons admiré, c'est surtout la vigueur et la fermeté. On croirait que quarante années écoulées ont ajouté aux forces de l'artiste.

Nous retrouvons dans les *Adieux d'Alceste,* de M. Allar, qui est un élève de M. Cavelier, les qualités qui nous charment dans la *Pénélope.* Là le sommeil, ici la mort toute prochaine : une mort que rendrait douce l'immense amour dont elle est le volontaire effet, si le cœur de la mère n'était déchiré.

Comme M. Cavelier, M. Aizelin est resté jeune. Il y a plus de trente ans qu'il remportait sa première victoire au Salon, et nulle trace de fatigue n'apparaît dans sa *Marguerite,* dans sa *Mignon,* dans sa *Vestale,* c'est toujours la même fraîcheur d'invention, la même sûreté de goût. Son œuvre la plus récente : *Agar et Ismaël,* est d'une savante et harmonieuse composition.

S'il est un artiste qui excelle dans les genres les plus divers, c'est M. Ernest Barrias.

Quel talent fécond et généreux que celui qui, dans l'espace de quelques années, nous donne les *Premières funérailles,* admirables par l'intensité des sentiments et la souplesse de l'exécution; le *Mozart enfant,* si fin et si spirituel; le monument consacré au souvenir de la défense de Paris, beau d'inspiration patriotique; le buste sévère de M. Dufaure, et ces deux figures, *Musique* et *Chant,* destinées à la décoration de l'Hôtel de Ville, les plus ravissantes peut-être qui soient sorties de l'imagination et de la main du sculpteur!

On n'accusera pas non plus M. Injalbert de monotomie. De la villa Médicis, il nous envoyait son *Christ en croix,* un morceau d'un précieux travail, et un *Amour incitant des colombes* qu'Anacréon eût loué, mais qu'il eût trouvé peut-être un peu trop joli. En 1886, il avait au Salon un *Hippomène,* qui, pareil à la Camille de Virgile, n'aurait pas courbé les épis sous ses pieds. En 1887, il exposait trois hauts reliefs allégoriques formant un ensemble décoratif : *l'Hérault, l'Orbe* et la *Source du Lez. L'Hérault,* c'est bien le fleuve de marbre traditionnel avec son urne et son gouvernail, le fleuve du XVIIe siècle et du XVIIIe; mais qu'importe, il avait si fière tournure! Ce n'est pas d'ailleurs l'imagination qui manque à l'artiste, le reste de son œuvre en fait foi. Et partout de la sève, de la chaleur, de la vie. M. Injalbert ne se serait présenté à ses juges qu'avec ses hauts reliefs, qu'il eût mérité le grand prix que le jury lui a décerné.

Comme M. Injalbert, M. Coutan a le don de la sculpture décorative. Nous nous souvenions de son *Éros,* de son *Génie,* pour le tombeau de Théodore Ballu, et nous le savions un artiste épris du beau, qui le cherche et qui le trouve; jamais nous n'avions rien vu de lui qui fût vulgaire, médiocre ou banal; sa *Fontaine du progrès,* qui complétait si bien l'aspect grandiose et joyeux à la fois du Champ-de-Mars, témoigne chez lui d'une facilité d'invention, d'une entente de l'effet, d'une rapidité d'exécution peu communes.

M. Marqueste a l'amour et la science de la forme harmonieuse : elle nous ravit dans sa *Galathée,* dans sa *Suzanne,* dans son *Cupidon;* mais il sait aussi que la forme n'est pas tout; sa *Suzanne* n'est pas seulement une femme admirablement belle, c'est une femme indignée; son *Cupidon* n'est pas seulement un délicieux enfant, c'est l'impitoyable archer, qui connaît le pouvoir de ses flèches.

Ce qui frappe dans le grand bas-relief des *États généraux,* où M. Dalou retrace la scène mémorable de Mirabeau faisant à la sommation que M. de Dreux-Brézé apporte de la part du roi, la hautaine réponse qui est dans toutes les mémoires, c'est la vérité des gestes et des attitudes, la pureté et la fermeté du dessin, une exécution d'une distinction extrême. Dans le bas-relief du *Triomphe de la République,* c'est la facilité, l'entrain, l'abondance. Il semble que si Rubens avait fait de la sculpture, il n'aurait pas traité autrement le même sujet.

Le monument de Gambetta, par M. Aubé n'est pas parfait; mais le geste de l'éloquent orateur a de l'autorité, le groupe qui couronne la pyramide se détache élégam-

ment sur le ciel, et l'on peut louer sans réserve les deux jeunes génies placés derrière le piédestal. C'est un morceau de maître que le *Bailly*, du même artiste; tout y est consciensieusement et profondément étudié; tout y est réfléchi et voulu, d'une grande intensité de vie, d'une facture serrée.

M. Gautherin est un maître dans l'art de modeler avec une exquise délicatesse un visage d'enfant; il a aussi la science de la composition et de la sévère beauté, son groupe du *Paradis perdu* l'atteste. La statue du *Travail* nous le montre vigoureux et robuste quand le sujet l'exige, réaliste quand il est persuadé que le réalisme traduira mieux sa pensée.

Se hasarder à représenter l'*Âge de fer* sans être doué de qualités mâles et fortes eût été une témérité malheureuse. Ces qualités, M. Lanson les a : son groupe est un des plus vigoureux morceaux de la statuaire contemporaine; elles sont très accusées aussi dans sa *Judith*. Ce sont elles encore qui saisissent, au premier coup d'œil, dans le *Pro patria moriturri*, de M. Tony Noël; dans *Protection*, de M. Demaille; dans le *Gilliatt aux prises avec la pieuvre*, de M. Carlier, d'un mouvement très juste et d'une énergie superbe; dans *les Exilés*, de M. Mathurin Moreau, devant lesquels le souvenir vous revient de certaines pages de Tacite; dans *le Prisonnier de guerre*, de M. Chrétien : on peut entraver les membres de ce vaincu, mais à la fière obstination de ses traits nous sentons bien qu'on ne domptera pas son âme. Bien peu possèdent au même degré que M. Becquet l'anatomie du corps humain. Il est de plus un virtuose du marbre; il en fait ce qu'il veut. Son *Saint Sébastien* est mieux qu'une œuvre d'un incomparable métier, c'est une belle œuvre. *Jeanne d'Arc, sur le bûcher* est d'un bon sculpteur et d'un artiste intelligent. M. Cordonnier a fait Jeanne résignée, mais non insensible à la mort; elle est humaine et partant plus touchante.

Au but et *Laennec découvrant l'auscultation* sont deux ouvrages d'un caractère tout opposé : ici, l'effort de l'attention, l'intelligence en éveil, l'observation savante; là, l'effort musculaire, le corps emporté dans un élan impétueux, toutes les énergies physiques en action. M. Boucher s'était donné deux tâches difficiles, il les a glorieusement menées à fin.

Ce n'est pas une allégorie très claire que celle du *Génie gardant le secret de la tombe*, de M. de Saint-Marceaux; mais ce sombre génie au type quelque peu étrange a de la puissance; il est de plus sculpté de main de maître, et l'on s'inquiète peu de sa fonction. Le succès éclatant qu'il eut en 1879 allait-il vouer désormais l'artiste à l'art sévère, aux sujets funèbres? Quelques-uns le croyaient peut-être. Or l'année suivante, M. de Saint-Marceaux exposait l'*Arlequin*. Avec son costume collant qui laisse deviner un corps agile, nerveux, robuste; avec son malicieux sourire que ne cache pas le demi-masque, cet arlequin fait pour duper tous les Cassandres du monde plaît infiniment. On ne l'a pas moins goûté au Champ-de-Mars qu'aux Champs-Élysées.

M. Auguste Pâris pourrait-il nettement indiquer l'idée de son groupe : *Le Temps et la Chanson?* Il est permis d'en douter; mais ce qui est certain, c'est que les deux figures

s'arrangent à souhait et que le contraste est intéressant entre la belle jeune fille qui chante et le vieillard qui l'écoute, le front penché sous le poids des ans. Son allégorie de 1789 est d'une allure élégante et fière. C'est bien la jeune liberté prête à s'élancer à la conquête de l'avenir.

De tous les personnages fabuleux, Orphée est peut-être celui qui a le plus séduit les poètes, les peintres, les sculpteurs et les musiciens, et le mieux servi leur gloire. Il les séduit encore. C'est à lui que nous devons une des statues les plus élégantes et les plus pures qui nous aient charmés : *Orphée endormant Cerbère,* de M. Peinte.

Parmi les bons ouvrages inspirés par l'histoire légendaire de l'antiquité ou les fictions du paganisme, nous nous garderons d'omettre le groupe touchant d'*OEdipe à Colonne,* où M. Hugues nous montre Antigone la tête appuyée contre le sein de son père absorbé dans le souvenir de ses tragiques malheurs; l'*Acis changé en fleuve,* de M. Desbois; l'*Amour blessé* de M. Mabille : blessure assez légère pour que Vénus accueille avec un joli sourire malin les plaintes de son fils; la *Vérité* de M. Pallez : une *Vérité* faite de sorte à gagner aisément le cœur des mortels; la *Circé,* de M. Michel qui révèle chez cet artiste d'autres qualités que la gravité et la force dont il avait fait preuve dans son groupe de *l'Aveugle et le Paralytique.* M. Guilbert a traduit en marbre *Daphnis et Chloé,* il l'a fait avec un sentiment si juste et si vrai de la pastorale de Longus qu'elle n'a rien perdu de son originale saveur.

La description du bouclier sur lequel M. Levillain a représenté, autour du soleil, les éléments, les saisons, les mois et les signes du zodiaque pourrait fournir la matière de tout un poème. La composition de ce bel ouvrage est habile et claire; les divers sujets qu'elle embrasse, conçus avec simplicité, sont largement et savamment traités.

La grâce est la note dominante de la *Charmeuse d'oiseaux,* de M. Eude; de *Lutinerie,* par M. Allouard; de la *Jeune baigneuse,* de Mme Léon Bertaux; de la *Pastorale du Faune,* de M. Barthélemy; de l'*Enfant au cygne,* de M. Thabard; du *Nid,* de M. Croisy; de la *Jeune Fileuse,* de M. Étienne Leroux; du *Matin* et des *Bambini,* de M. Hector Lemaire. Il y a dans les ouvrages de M. Lemaire un attrait particulier, un charme infini. *Le Crépuscule,* de M. Boisseau, rappelle les élégances allongées de Jean Goujon. C'est une très jolie chose que *Une Découverte,* de M. Blanchard : une jeune curieuse a enlevé le voile qui cachait une statuette de l'amour, elle est surprise, mais non effrayée. Un petit poète grec eût fait d'agréables vers sur ce marbre de M. Blanchard, il eût fallu un lyrique pour célébrer la noblesse et la fierté de sa *Diane.* M. Perrey a le goût et le sentiment de l'antique : l'idée lui est sans doute venue de son jeune *Tondeur de moutons* un jour qu'il avait beaucoup regardé le *Tireur d'épine.*

Les statuettes, d'un style très pur, de M. Moreau Vauthier, où l'artiste relève avec tant de goût l'ivoire par la pierre fine et l'orfèvrerie la plus précieuse, sont de petits chefs-d'œuvre.

La statue du jeune H..... est la statue même de l'adolescence. M. Aimé Millet,

l'auteur de la belle *Ariane* qui figurait à l'Exposition centennale, semble l'avoir faite en pleine jeunesse et en pleine fraîcheur de talent.

Citons encore parmi les bonnes statues le *Camille Desmoulins*, de M. Doublemard, haranguant le peuple au Palais-Royal. Le buste de saint Jean, de M. Alfred Lenoir, exposé au Luxembourg, et dont une reproduction en bronze figurait à l'Exposition universelle, est une œuvre très attachante; sa statue de Berlioz, une des meilleures qui aient été élevées depuis plusieurs années à la mémoire d'hommes célèbres. M. Alfred Lenoir n'a pas reculé devant les détails mesquins de notre costume; il n'a pas enveloppé le musicien d'un manteau; il l'a bravement habillé d'une redingote et d'un pantalon à sous-pieds, et lui a mis au cou une cravate correctement nouée autour d'un faux col; mais il l'a si naturellement posé; la tête, inclinée et méditative, est si vivante et si vraie, que le costume disparaît et qu'on ne voit plus que l'homme.

Tout attire M. Frémiet, il essaye de tout, et tout lui réussit. Il nous a donné une Jeanne d'Arc, qui est bien sa création; il a touché à l'Orient et à la mythologie, et il est un merveilleux sculpteur d'animaux. Il se plaît à représenter les bonnes bêtes de l'étable et du poulailler, celles qui vivent en familiarité avec l'homme; mais ni les ours, ni les éléphants ne l'intimident, ni même les hideux gorilles, et c'est d'une main singulièrement vaillante qu'il avait modelé celui qu'il nous montrait à l'Exposition universelle, emportant une belle jeune femme.

M. Cain est, lui aussi, un habile et puissant animalier. Depuis quelques années, il semble préférer aux oiseaux et aux quadrupèdes inoffensifs les fauves, les grands sauriens, les pachydermes énormes; les combats de monstres le passionnent. Son *Rhinocéros attaqué par des tigres* est un groupe d'une belle furie. M. Valton est élève de Barye et de M. Frémiet. Sa lionne blessée, interprétation d'un bas-relief assyrien, et *Tigre et tigresse* le mettent au rang des maîtres. M. Leduc, comme M. Valton, a eu les leçons de Barye; comme lui il en a bien profité. *Centaure et Centauresse* est composé avec beaucoup de goût et d'un aspect charmant. Il y a longtemps que la réputation de M. Isidore Bonheur est faite; son *Cavalier romain* la grandit. Homme et monture sont superbes, c'est un bronze d'une élégance sévère et toute romaine; on le pourrait croire sorti avec les deux Balbi des fouilles d'Herculanum.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que d'artistes déjà illustres, ou, tout au moins, déjà connus par quelque œuvre applaudie avant 1878. Beaucoup se sont révélés depuis lors; beaucoup ont tout récemment conquis la célébrité. Dans l'espace d'une dizaine d'années, une riche floraison s'est épanouie, dont la France est fière. Et le même amour du beau, la même foi, la même ardeur, la même vaillance qui animaient nos sculpteurs d'autrefois et ceux dont nous avons vu grandir le génie et la réputation, animent leurs successeurs. Si l'on avait pu isoler du reste de l'exposition des Beaux-Arts les ouvrages de ces derniers venus, et les réunir dans un même lieu, on aurait été

émerveillé de ce que dix années nous ont donné de talents nouveaux, et de ce qu'ils ont ajouté à notre trésor artistique.

Nous avons à faire un choix dans cet ensemble et à signaler ce qu'on y voyait de meilleur, de plus caractéristique et de plus original.

A toutes les époques, la forme humaine parfaite a tenté les sculpteurs; de tout temps ils se sont essayés à célébrer la splendeur ou la grâce de la beauté nue. Aujourd'hui plus que jamais, elle les attire. Peut-être reprocherait-on avec raison à certains d'entre eux, non des moindres, de s'exposer, en se vouant exclusivement à elle, à devenir monotones, à se répéter, ou à tomber dans le plagiat involontaire.

Ne considérant que les œuvres en elles-mêmes, disons que parmi celles qu'avait inspirées la recherche de la forme en repos ou en action, belle de l'harmonie des lignes ou des émotions de l'âme, vivante ou inanimée, il en était, signées de noms naguère encore ignorés ou obscurs, auxquelles on ne pouvait décerner trop d'éloges.

Telles le *Réveil d'Adam,* de M. Daillion, d'une pose heureuse et d'une rare vigueur; *L'Aveugle et le Paralytique*, de M. Turcan, d'une composition bien équilibrée, d'une exécution savante, intéressant par le contraste du jeune aveugle taillé en Hercule, plein de force et de santé, et du pauvre perclus aux jambes amaigries; le groupe énergique que M. Desca a intitulé : *On veille,* et son *Chasseur d'aigles; Pro Patriâ* et *La Proie,* de M. Peynot: ici la lutte furieuse, le mouvement emporté, les membres mêlés aux membres, les poitrines haletantes; là le calme de la mort et une ineffable douceur; telles encore la *Douleur d'Orphée,* si passionnée et si touchante, de M. Verlet; l'*Improvisateur,* de M. Charpentier; l'*Abel,* de M. Fagel; la *Byblis changée en source,* de M. Suchetet, si délicate et si charmante; la *Source des Pyrénées,* de M. Mengue et son *Icare expirant;* la *Cyparisse,* de M. Henri Plé; l'*Idylle,* de M. Sul-Abadie, un petit poème de Théocrite, en marbre blanc; *Primevère,* de M. Hercule : est-ce la fleur, est-ce la femme? que le sculpteur appelle ainsi. On peut hésiter, la femme qu'il nous montre cueillant la fleur d'avril étant elle-même une fleur de printemps.

M. Rodin est une physionomie à part. Ce qui le préoccupe surtout, ce n'est pas la beauté de la forme, qu'il sait rendre quand il lui plaît d'une façon supérieure; c'est la volonté d'exprimer autrement les idées exprimées avant lui, ou de faire dire au marbre et au bronze ce qu'ils n'ont pas dit encore. La peur de la banalité l'obsède, une noble et salutaire peur, mais dont l'excès a ses dangers. M. Rodin est un artiste de race; il a des qualités puissantes, on le sent dans son *Âge d'airain* et dans son *Saint Jean-Baptiste;* mais, tenant à sortir du type suivant lequel la plupart des peintres et des sculpteurs ont conçu le Précurseur, n'a-t-il pas trop sacrifié au désir d'être personnel et original?

En regardant la *Judith*, de M. Lombard, et la *Salomé,* de M. Pépin, on y retrouvait l'influence de certaines sculptures italiennes du XVe et du XVIe siècle, on n'en goûtait pas moins la fine élégance. C'était une inspiration charmante que le bas-relief de *Sainte Cécile,* de M. Lombard, où l'on voit des anges, oubliant les concerts du paradis,

écouter attentifs et ravis la musicienne de la terre. Un d'eux même est descendu du ciel pour la mieux entendre.

M. Carlès et M. Dampt sont au nombre de nos jeunes sculpteurs les mieux doués. La statue de *La Jeunesse,* de M. Carlès, et l'*Abel mort* ont un charme infini; son *Jeune chasseur,* rapportant en courant le gibier qu'il vient d'abattre, et poussant un cri de triomphe est aussi fier que David, vainqueur de Goliath. La *Diane,* de M. Dampt, a de la séduction; mais n'est-ce pas Vénus, peut-être Phryné ou Laïs, plutôt que Diane? Sa *Mignon* a toute la poésie de la création de Gœthe.

Le groupe de *Roland,* de M. Labatut, laisse à désirer au point de vue de l'arrangement; mais la figure du preux, frappé à mort et tenant d'une main défaillante le cor qui vient de sonner un appel désespéré, est d'une grande allure.

A M. Eugène Marioton, qui exposait un bon groupe : *Frère d'armes,* le roman a inspiré une bonne statue. Chateaubriant, romancier, qui a enthousiasmé la génération des vieillards d'aujourd'hui, est peu connu des générations qui la suivent et Chactas est ignoré de beaucoup de contemporains; M. Marioton, le connaît, lui; sa figure du doux sauvage fera peut-être lire *Atala* à quelques jeunes hommes et à quelques jeunes femmes d'à présent. M. Claudius Marioton nous a donné un sauvage de la civilisation beaucoup moins naïf que le bon Natchez : Diogène, cherchant un homme, sa lanterne à la main. Le Cynique a trouvé, sans le chercher, un habile et intelligent sculpteur, passé maître dans le travail du bronze.

Alors que la force faisait le mérite d'*Un ancêtre,* de M. Massoulle, c'est par l'élégance que se recommandaient à l'attention le *Phaéton,* de M. Houssin; le *Chanteur indien,* de M. Laoust; la *Nuit,* de M. Barbaroux; l'*Orphée expirant,* où M. Guilloux a su être nouveau dans un sujet antique; L'*Étoile du berger,* de M. Quinton; l'*Hébé cœlestis,* de M. Coulon, qui exposait aussi un groupe de *Flore et Zéphyr,* dans le goût du XVIIIe siècle; le *Mercure et l'Amour,* de M. Ferrary, où plus de simplicité et de naturel eût été désirable. La simplicité avait très bien servi M. Ferrary, dans son énergique *Belluaire.* A l'élégance s'ajoutait la noblesse de la composition dans le groupe de la *Poésie française,* de M. Barrau.

Le jury du salon de 1879 avait récompensé l'*Adraste mourant sur le tombeau de son ami Atys,* de M. Printemps. L'artiste n'a pas eu à se repentir en 1889, d'être sorti du classique un peu grave et académique, en exposant *Hercule brisant sa lyre,* obligé qu'il est de s'avouer qu'il s'en sert moins bien que de sa massue. Jouait-on aux billes dans l'antiquité? On ne l'a point entendu dire; le *Petit Joueur de billes,* de M. Enderlin, n'en est pas moins tout à fait antique; très antique aussi le *Petit Giotto,* de M. Lange-Guglielmo. L'un est autant appliqué à son jeu que l'autre à son dessin.

Jeunes baigneuses, de M. Esconla; *Gazouillis,* de M. Hexamer; *Hésitation,* de M. Mathet; *Prière aux champs,* de M. Jacquot, sont aussi de très jolis morceaux, mais d'un sentiment tout moderne.

D'un très grand charme encore et du travail le plus délicat, le buste de *Béatrix,* de

M. Agathon Léonard; *Quinze ans,* de Mme Weyl, et *Mariette, fille du Berry,* de M. Baffier. Qui nous aurait dit que l'auteur du *Marat* de 1883 et du Louis XI de 1884, nous donnerait un jour cette adorable *Mariette*?

Belles vendanges, de M. Vital-Cornu est un groupe décoratif composé dans la manière classique, mais qui, loin d'être froid et guindé, a la vie et la gaieté que comporte le sujet. L'artiste n'a pas craint d'asseoir son personnage principal sur un tonneau : une liberté qui aurait peut-être fait scandale il y a cinquante ans et qui ne nous paraît point excessive aujourd'hui.

C'est dans le peuple ou aux champs que M. Loiseau a pris le type de sa *Veuve;* mais si elle est d'humble condition, elle n'a rien de vulgaire, et ne manque pas de grandeur. Le *Jeune paysan excitant ses chiens à courir sus à un loup,* par M. Hiolin, est d'un mouvement excellent. Le geste, très énergique, est d'une vérité saisissante. Un brave travailleur que le *Botteleur,* de M. Perrin, et bien à sa besogne.

Élève de Carpeaux, M. de Saint-Vidal, qui avait envoyé au Champ-de-Mars un beau buste de son maître, ne redoute pas les vastes entreprises. On pouvait reprocher au groupe qui dominait sa fontaine monumentale d'avoir voulu dire trop de choses, et de ne les avoir pas dites assez clairement, mais les figures couchées des cinq parties du monde, qui entouraient le bassin, avaient grande tournure : une d'elles, l'Afrique, était surtout remarquable : l'expression de son visage et le mouvement de recul de son corps rendaient avec beaucoup de bonheur la surprise inquiète de la barbarie à l'approche de la civilisation.

La Fontaine avait-il jamais songé qu'on lui élèverait un monument? Cela est douteux; mais s'il en avait souhaité un, il semble qu'il l'eût voulu ainsi : pas de statue, la statue a un air solennel qui ne devait pas plaire au Bonhomme, rien qu'un buste, et autour, la Fable souriante et quelques-uns de ces animaux qu'il a si bien mis en scène et si bien fait parler. Ce monument, M. Dumilâtre le lui a donné, très élégamment et très spirituellement composé.

M. Gabriel Pech a, de sa propre initiative, dédié une statue à Gui d'Arezzo, l'inventeur de la gamme. La physionomie du musicien, qu'il a représenté jouant de la basse, est sérieuse et douce, sa pose naturelle et noble. C'est une œuvre de tous points excellente. Les hommes célèbres à qui la postérité a décerné officiellement les honneurs du bronze ou du marbre n'ont pas tous eu la bonne fortune de Gui d'Arezzo.

L'enthousiasme patriotique anime le *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise,* de M. Steiner. Il semble qu'on entende sortir de la bouche largement ouverte du jeune officier le refrain qui va gagner des batailles. Le *Volontaire de 1792*, de M. Choppin, n'avait pas de nom : c'était simplement un patriote courant gaiement, le fusil à la main, risquer sur le Rhin sa vie pour la France.

D'un caractère bien différent, le *Parmentier,* de M. Gaudez, qui exposait aussi une très séduisante nymphe *Écho,* et le *Jean-Jacques Rousseau,* de M. Berthet, étaient deux ouvrages très heureusement conçus. En veste, pour être plus libre de ses mouvements,

Parmentier examine attentivement une pomme de terre qu'il vient d'arracher du sol; Jean-Jacques, un livre à la main, promène dans quelque sentier des bois sa méditation qu'il a parfois interrompue pour cueillir une fleur. Mince, souple, alerte, la mine rusée et gouailleuse, tel était le *François Villon,* de M. Etcheto, un jeune sculpteur du talent le plus fin, que la mort nous a récemment enlevé; ce Villon était-il ressemblant? Il devait l'être.

M. Ringel aime la fantaisie, et la fantaisie aime M. Ringel. Elle a raison; il met à son service beaucoup d'habileté, de verve et de grâce, quand la grâce est à sa place. Son *Vieux tzigane jouant la marche de Rakoczy* a le diable au corps; il est de bronze et pourtant il vit; la fureur guerrière et l'enthousiasme musical secouent sa vieille tête aux longs cheveux pendants, et l'on entend sous son archet fiévreux la marche électrisante précipiter son galop.

Dans le *Cuirassier,* de M. Henri Cordier, cavalier et monture sont d'une exécution nette, correcte, irréprochable. M. Henri Cordier est le Detaille de la sculpture militaire. En modelant avec beaucoup de science et de hardiesse un pauvre âne renversé, les quatre fers en l'air, qu'elle avait exposé sous ce titre : *A bout de forces,* Mme Thomas Soyer a dû se rappeler le malheureux cheval dont Victor Hugo nous a dépeint le martyre en vers inoubliables. Âne et cheval, deux frères en misère. MM. Henri Fouques et Georges Gardet avaient pris dans ces dernières années une bonne place parmi les sculpteurs d'animaux; l'Exposition universelle les a tout à fait mis en lumière.

M. Henri Cros, qui est un artiste à l'imagination poétique, un sculpteur au talent délicat, — les Salons annuels nous l'ont prouvé, — est aussi un érudit et un chercheur. Il se laisse volontiers tenter à des essais divers. Tantôt il abandonne le marbre pour la cire; tantôt il se plaît à étudier les procédés de la peinture à l'encaustique des anciens et à les appliquer; depuis quelques années, ce sont les bas-reliefs en pâte de verre polychrôme qui le passionnent; ceux que nous avons vus à l'Exposition universelle ont fort séduit les bons juges par le charme de la forme et la douce harmonie de la coloration.

GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES.

Notre temps aura vu renaître l'art de la gravure en médailles. On n'avait point cessé de faire des médailles; mais durant de longues années on avait cessé d'en faire de bonnes. C'était une pauvreté, une banalité d'invention, une monotonie, une sécheresse d'exécution vraiment affligeantes. Il était permis de se demander si ceux qui avaient signé tant d'ouvrages d'une si pitoyable médiocrité avaient jamais regardé les merveilles que nous ont léguées les médailleurs de l'antiquité et de la Renaissance. On aurait dit qu'ils considéraient leur art comme un art inférieur qui ne pouvait produire de belles choses, et auquel ceux qui s'y livrent ne devaient pas songer à demander la gloire. Quelle erreur! Considérez son rôle, ses applications, les règles dont il ne saurait s'af-

franchir, les conditions qu'il doit remplir, en est-il un autre qui exige plus d'élévation dans l'esprit, plus de fermeté et de souplesse à la fois dans le talent, et dont les chefs-d'œuvre soient plus dignes de l'admiration des gens de goût? Art difficile entre tous! Creuser des plans différents dans un relief à peine saillant; donner la vie et la pensée à des figures de dimensions infiniment restreintes, gravées dans un métal d'une résistance extrême; représenter d'une façon synthétique, avec une vérité et une clarté saisissantes, un événement militaire, politique, administratif, littéraire ou artistique mémorable, une grande découverte scientifique, la création d'une institution philanthropique, ne sont-ce pas là des problèmes singulièrement ardus?

Des artistes d'un rare mérite ne trouvent plus cette tâche ingrate. A l'Exposition universelle de 1867, on avait vu figurer de très belles médailles; le nombre s'en était accru à l'Exposition de 1878; à l'Exposition du centenaire, il était plus considérable encore.

La gravure en médailles a sa part dans le triomphe de l'art français en 1889.

La noblesse de la conception, la mâle fermeté du dessin, la vigueur du modelé sont les qualités maîtresses de M. Jules Chaplain. On ne peut trop les admirer dans la médaille de la *Défense de Paris,* où l'artiste a si fièrement drapé dans une tunique militaire l'image de la ville assiégée; dans celle que l'Institut a offerte au duc d'Aumale en souvenir de la donation de Chantilly, dans celles de Gambetta, de Baudry, de M. Gérôme, dans la médaille de la *Protection des enfants du premier âge.*

M. Roty était, en 1878, à la villa Médicis, et il est aujourd'hui de l'Académie. Sa plaquette à la mémoire de M. Gosselin, le portrait de sa femme et celui de son fils, la médaille de Chevreul, où l'artiste a représenté, sur la face, le portrait du savant, sur le revers, la Jeunesse lui offrant timidement une couronne; celles qu'il a gravées pour la direction de l'administration pénitentiaire suffiraient à la renommée d'un artiste. M. Roty a la grâce suprême; nul ne sait mieux donner des charmes à la réalité : il est le poète de la médaille.

Ce sont des maîtres aussi que M. Daniel Dupuis et M. Alphée Dubois. Citons du premier le portrait du cardinal de Bonnechose et les élégantes médailles, d'une invention ingénieuse et facile, de l'*Expédition du Talisman* et de la Société des artistes français; du second, la médaille de récompense pour la géographie, celle de l'*Expédition au cap Horn,* et le portrait si vivant et si fin de Milne-Edwards.

Nous ne passerons pas sous silence M. Maximilien Bourgeois, qui n'est pas un nouveau venu dans la gravure en médailles; M. Bottée et M. Patey, deux jeunes gens, anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome, comme le furent Chaplain et Roty.

Un bel art aussi que celui du camée. M. Henri François et M. Georges Lemaire y excellent. En dépit des difficultés et des lenteurs forcées de l'exécution, leur inspiration garde toute sa fraîcheur.

En terminant cette revue rapide de la sculpture française à l'Exposition de 1889, donnons un souvenir attristé à ceux dont les œuvres admirées en auraient encore rehaussé l'éclat, si la mort ne nous les avait pris avant le temps, quelques-uns en pleine jeunesse : à Lafrance. à Hiolle, à Idrac, à Loison, à Moulin, à Longepied, à Schœnewerk, à Granet, à Mouly.

Puis, nous rappelant tant de belles inspirations de notre pays et des pays étrangers, un moment réunies sous nos yeux, disons-nous que cet art de la sculpture est vraiment grand entre tous les arts; non seulement il nous fait goûter les plus nobles plaisirs, mais il élève et fortifie ceux qui s'y consacrent. C'est un art jaloux qui veut qu'on soit tout à lui, qui révèle surtout ses secrets dans le calme de la solitude, et qui, enlevant les âmes aux sollicitations et aux distractions du monde, les laisse plus simples et plus près de la nature, les fait moins avides de gain que de gloire, moins avides de gloire que possédées du besoin d'exprimer ce qui est en elles. Lorsqu'on songe à cet ensemble unique dont nous avons eu naguère l'imposant spectacle dans les galeries de la sculpture, à ce qu'il représentait d'amour de l'idéal, d'efforts pour y atteindre, d'enthousiasme, de foi, d'élans sublimes et aussi de douloureux sacrifices, on se sent pris d'une émotion qu'on est heureux d'éprouver parce qu'elle est un hommage rendu à ce qu'il y a de meilleur et de plus beau dans l'homme.

CLASSE 4

Dessins et modèles d'architecture

RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL

PAR

M. DE BAUDOT

COMPOSITION DU JURY.

MM. Bailly. *Président*, membre de l'Institut. . . . . France.

Waterhouse (A.), *Vice-Président*, membre de l'Académie royale, président de l'Institut royal des architectes. . . . . Grande-Bretagne.

Baudot (de), *Rapporteur*, architecte du Gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. . . . . France.

Pascal, *Secrétaire*, architecte du Gouvernement. . . . . France.

White (W. P.), secrétaire de l'Institut royal des architectes. . . . . Grande-Bretagne.

Pauli (A.), *suppléant*, architecte, membre de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts, professeur à l'Université de Gand. . . . . Belgique.

André (Jules), membre de l'Institut, architecte, professeur à l'École nationale et spéciale des beaux-arts. . . . . France.

Boeswillwald (Émile), architecte, inspecteur général des monuments historiques. . . . . France.

Garnier, membre de l'Institut, architecte. . . . . France.

Lisch, architecte, inspecteur des monuments historiques. . . . . France.

Vaudremer, membre de l'Institut, architecte de la ville de Paris. . . . . France.

Magne (Lucien), *suppléant*, architecte du Gouvernement. . . . . France.

Moyaux, *suppléant*, architecte du Gouvernement . . . . . France.

C. F

DESSINS

ET MODÈLES D'ARCHITECTURE.

L'architecture a joué un rôle considérable et pris une part importante, sous diverses formes, à l'Exposition de 1889, non seulement dans la conception et l'exécution des nombreuses constructions françaises et étrangères qui couvraient le Champ-de-Mars et ses annexes, mais aussi dans diverses classes, grâce à des reproductions graphiques présentées, en général, avec une grande habileté de dessin.

Mais, il importe de l'établir tout d'abord, l'ensemble de ces œuvres n'était pas soumis au jugement d'un même jury et celui de la section d'architecture (groupe I) devait limiter son examen aux œuvres figurant sur le catalogue spécial des Beaux-Arts, c'est-à-dire à un très petit nombre de constructions françaises et étrangères exécutées sur le terrain de l'Exposition, ainsi qu'aux dessins exposés dans le Palais des Arts, le pavillon de la Ville de Paris, le Palais du Trocadéro (exposition rétrospective) et dans quelques sections étrangères.

Cette disposition, administrativement réglementaire et admise déjà dans les expositions antérieures, est regrettable en ce sens qu'elle semble mettre à part, au point de vue des beaux-arts, certaines manifestations architectoniques et établir des catégories dans lesquelles la valeur artistique serait plus ou moins accusée. Il n'en est rien cependant; dans la classe du génie civil, comme dans la section de l'instruction publique qui comprenait, à part, les constructions scolaires (facultés, lycées, collèges et écoles), le jury spécial des Beaux-Arts eût pu désigner bien des conceptions qui classaient leurs auteurs parmi les artistes proprement dits; l'inconvénient de cette mesure est très réel en ce qui concerne la signification des récompenses, car le public et les architectes attachent une importance capitale à celles émanant directement du jury des Beaux-Arts et n'accordent aux autres qu'une valeur relative et spéciale. Les architectes auteurs de projets exposés dans une classe quelconque avaient bien le droit, il est vrai, de faire inscrire leurs œuvres au catalogue des Beaux-Arts, mais, non prévenus à l'avance, ils ont en général omis de prendre cette précaution et, arrivant trop tard, n'étant pas inscrits, ils se sont vu refuser par le jury de la classe 4 un examen que celui-ci eût été désireux de faire, mais qu'il n'avait plus administrativement le droit de sanctionner par un jugement. Aussi nous permettrons-nous d'émettre le vœu qu'à l'avenir il soit tenu compte de cette observation, d'autant qu'elle s'applique non seulement aux exposants de certaines classes, mais aussi aux architectes des bâtiments construits dans l'Exposition.

Il est d'autre part nécessaire de revenir sur une disposition qui paraît en principe toute naturelle et très équitable, mais qui amène, dans la pratique, des difficultés insurmontables : je veux parler du droit, qui avait été accordé aux architectes en 1889, de faire inscrire au catalogue des œuvres exécutées en dehors de l'Exposition à Paris, en province et même à l'étranger depuis dix ans au plus. L'expérience a démontré que le jury ne connaissant qu'imparfaitement les édifices et bâtiments désignés, il ne lui était pas possible de se déplacer, dans la mesure nécessaire, pour porter un jugement sur ces œuvres, et dès lors de les faire concourir aux récompenses.

Ceci posé pour dégager la responsabilité du jury qui a très consciencieusement examiné tous les travaux soumis à son examen et a consacré à cette étude de longues et laborieuses séances, il importe de diviser les œuvres exposées en diverses catégories, pour indiquer la part que prend chacune d'elles dans l'exercice et la pratique actuelle de l'architecture. Ces catégories sont les suivantes :

1° Études sur l'antiquité;

2° Études sur l'art français du moyen âge et de la Renaissance; relevés et restaurations;

3° Travaux neufs, édifices publics modernes et habitations;

4° Études décoratives;

5° L'architecture à l'étranger.

ÉTUDES SUR L'ANTIQUITÉ.

L'étude de l'antiquité grecque et romaine étant considérée comme la base de l'enseignement officiel donné à l'École des beaux-arts en France, c'est vers ces manifestations architectoniques riches et fécondes que se portent les efforts des élèves architectes de l'École dite *française* dont le siège est à la Villa Médicis, à Rome. Chaque année les envois se multiplient, et depuis l'Exposition de 1878 les travaux fort remarquables qui ont été exécutés et consistent en relevés et restaurations d'édifices, ont figuré au Champ-de-Mars dans le palais des Beaux-Arts.

Parmi ces études, il importe de citer en première ligne celles de M. Paulin, auquel le jury a décerné un diplôme d'honneur, et particulièrement la restauration des Thermes de Dioclétien, dans laquelle l'auteur a fait preuve d'un véritable savoir et de qualités artistiques exceptionnelles; puis les restaurations faites sur le Parthénon par M. Loviot et celle du temple d'Olympie, par M. Laloux, reconstitutions dans lesquelles ces artistes ont tenté des essais de polychromie plus ou moins hypothétiques, mais en tout cas très habilement présentés.

Les dessins exposés par MM. Lambert, Blondel, Blavette, Girault, Deglane, Esquié et qui complètent la série des travaux dus aux pensionnaires de Rome depuis 1878, méritent tous, à des titres divers, de fixer l'attention et de servir à l'enseignement de l'architecture antique; toutefois on n'y trouve pas en général, au point de vue de la

structure, une analyse assez développée des œuvres du passé, et l'on peut, dans les essais de reconstitution, regretter une préoccupation trop exclusive de la forme et de la ligne au détriment de l'observation de certaines dispositions pratiques qui ont cependant singulièrement stimulé les architectes de l'antiquité et dont l'examen attentif pourrait être d'une grande utilité aux constructeurs modernes.

En dehors des monuments de la Grèce et de l'Italie particulièrement visés par les pensionnaires de Rome, les archéologues et les architectes ont accueilli avec empressement les travaux de M. Chipiez, qui a porté ses vues sur l'Égypte, la Perse, l'Assyrie et la Judée, et a présenté à l'Exposition un ensemble de travaux dont l'intérêt et la parfaite exécution lui ont valu également un des deux diplômes d'honneur accordés par le jury aux études sur l'antiquité; cet architecte a d'ailleurs, de son côté, tenté aussi, à propos de la Cella du Parthénon, une reconstitution qui est fort ingénieusement conçue, et émis, au sujet de l'éclairage du temple, l'opinion que la lumière pénétrait à l'intérieur par les métopes ajourées du portique, contrairement à la pensée plus généralement répandue et qui consiste à admettre une ouverture au sommet.

A propos de cette étude et en général des travaux de M. Chipiez, on a fait observer qu'il n'avait pas vu les restes des édifices dont il s'agit; cela est vrai, mais, grâce aux documents nombreux accumulés depuis les textes anciens jusqu'aux renseignements fournis par les explorateurs et archéologues modernes, grâce aux recherches les plus minutieuses et à un véritable talent, cet architecte a certainement donné un corps à tous les aperçus historiques et scientifiques que nous possédons aujourd'hui, et particulièrement, dans la restauration du temple de Jérusalem, on peut affirmer qu'il a satisfait les érudits et les artistes. D'ailleurs ces dessins sont destinés à prendre place dans le grand ouvrage de M. Ch. Perrot, l'*Histoire de l'art dans l'antiquité.*

ÉTUDES SUR L'ART FRANÇAIS DU MOYEN ÂGE

ET DE LA RENAISSANCE.

Quoique notre art national soit laissé absolument de côté dans l'enseignement officiel donné à l'École des beaux-arts, le goût pour l'étude de cette admirable et puissante période artistique se répand chaque jour davantage parmi les architectes, et il viendra un moment où l'architecture moderne tirera un grand fruit de l'application des principes féconds auxquels sont dus les monuments qui couvrent encore le sol de la France et dont la méthode de composition, basée sur l'accord logique et parfait du système de construction et de la décoration, constitue un mode d'éducation devenu absolument indispensable aujourd'hui. Si l'École des beaux-arts, toujours dominée exclusivement par le charme des formes antiques, n'a pas encore ajouté à son programme d'enseignement la connaissance de l'art français, l'État toutefois en facilite largement l'étude par

la restauration et l'entretien des édifices nombreux que possède encore notre pays malgré tant de mutilations, et aussi par la création de riches musées et de chaires indépendantes. Aussi les travaux relatifs à cette période se développent-ils considérablement et ont-ils pu donner lieu, comme l'a fait de son côté l'École de Rome, à une manifestation importante en 1889 dans l'exposition spéciale du Trocadéro.

Ce qui frappe particulièrement dans ces études, c'est l'esprit d'analyse apporté par les architectes qui s'y adonnent, esprit qu'ils puisent d'ailleurs au contact de ces édifices dont le moindre détail provoque l'intérêt, stimule l'observation et fournit un élément d'instruction. Aussi ces travaux, traités d'ailleurs avec un grand talent de dessin sous le rapport de la forme et du caractère, constituent-ils, dans les archives des monuments historiques, de véritables richesses artistiques. Parmi les architectes qui se sont distingués depuis la dernière Exposition universelle, il est juste de citer particulièrement MM. Sauvageot, Gout, Petitgrand, Louzier, Paul Bœswilwald, Georges Darcy, Formigé, Magne, qui maintiennent dignement la réputation acquise du vivant de Viollet-Leduc par le groupe des architectes des monuments historiques et des édifices diocésains, et que le jury a d'ailleurs récompensés par des premières médailles. Si aucun d'eux n'a obtenu un diplôme d'honneur, il ne faudrait pas attribuer cette lacune à une infériorité relative quelconque, mais à ce fait que, quel que soit l'intérêt qu'offrent leurs dessins, ceux-ci ne représentent qu'une partie des efforts faits par ces artistes qui ont, d'autre part, à étudier le mode de restauration des édifices, ainsi que les moyens d'exécution si délicats en pareille matière, travaux dont une exposition ne peut donner la mesure et qui échappaient dès lors à l'examen du jury, pour des raisons analogues à celles qui sont indiquées précédemment au sujet des œuvres exécutées et dont les reproductions ne figuraient pas à l'Exposition.

TRAVAUX NEUFS.

EDIFICES PUBLICS.

Les études signalées plus haut, et qui sont relatives d'une part à l'antiquité grecque et romaine et de l'autre au moyen âge et à la Renaissance en France, ont naturellement une grande influence sur les compositions et l'exécution des manifestations architectoniques contemporaines; toutefois, en ce qui concerne la forme, les emprunts faits à l'antiquité jouent le rôle le plus important, si ce n'est cependant dans les constructions religieuses, pour lesquelles le caractère dit *gothique* a été généralement adopté depuis qu'en France les yeux se sont ouverts sur l'art du moyen âge.

On ne saurait, en touchant à ces questions si pleines d'intérêt, omettre de signaler la lutte qui s'est établie depuis de longues années entre les partisans de l'antiquité et ceux du moyen âge en matière d'architecture; cette lutte n'a pas été improductive, car, pour beaucoup, la lumière s'est faite dans une certaine mesure sur la véritable influence

que doit avoir, dans l'éducation, chacune de ces grandes époques, mais elle ne cessera que le jour où l'architecte moderne comprendra qu'à vivre trop directement d'emprunts, son art ne peut prospérer et répondre nettement aux nécessités présentes et que, dès lors, il importe de constituer une méthode de composition qui, basée sur les programmes actuels, sur les nécessités économiques modernes et sur les procédés d'exécution que la science lui fournit, lui permette d'aborder franchement les solutions que la société attend de lui. Indépendamment des exigences économiques et matérielles auxquelles il a le devoir de satisfaire, il doit se convaincre que, d'autre part, tant qu'il n'entrera pas dans cette voie tracée par la raison, il ne donnera pas à l'architecture contemporaine le caractère d'originalité vers lequel, avec tout le monde, il aspire sans pouvoir l'atteindre, par suite d'un manque de logique et de sincérité qui ne disparaîtra que sous l'influence d'une orientation nouvelle donnée à l'éducation architectonique.

On ne ménage pas, de notre temps, les critiques à l'architecte, et assurément il en est de fondées, surtout au point de vue de la satisfaction des besoins et de l'économie, mais on ne saurait, particulièrement en France, lui contester des qualités de goût et de talent qui, si elles étaient mises à profit par un enseignement artistique plus complet, plus indépendant et plus armé de principes ne tarderaient pas à produire une rénovation véritable. L'Exposition elle-même, comme d'ailleurs certains édifices modernes élevés depuis plus de vingt ans, a accusé des tendances à un certain affranchissement, voire même des tentatives nouvelles dans lesquelles les uns voient l'éclosion d'une architecture moderne, les autres au contraire de simples manifestations de constructeur. Assurément ces grandes ossatures métalliques qui permettent aujourd'hui de franchir des portées interdites à nos devanciers ne peuvent, au point de vue de l'art, supporter la comparaison avec les œuvres de l'antiquité et du moyen âge; elles n'en possèdent ni la tenue, ni les lignes, ni l'harmonie de preportion qui frappent dans les chefs-d'œuvre du passé, mais il faut laisser à l'étude le temps de produire son action, et attendre que l'architecte contemporain comprenne qu'il ne saurait aborder des solutions aussi nouvelles sans chercher à résoudre rigoureusement le programme qui lui est imposé et à utiliser rationnellement les matériaux ainsi que les procédés de construction dus à la science moderne; d'autre part, il doit reconnaître enfin que si l'étude du passé doit guider sa raison et développer son goût, les dispositions et les ordonnances applicables à d'autres problèmes, à d'autres matériaux comme à d'autres climats ne sauraient l'inspirer directement, et qu'il ne trouvera l'harmonie et l'expression artistique des édifices dans lesquels le métal forme l'ossature, qu'en adoptant, en toute sincérité, les indications que lui fournissent la science et le raisonnement.

En ce qui concerne les édifices dans lesquels la pierre joue le rôle principal, il semble à beaucoup d'architectes qu'il n'est pas nécessaire de procéder avec cette logique et que les ordonnances classiques peuvent être amplement utilisées; aussi il n'est pour ainsi dire pas un monument public moderne dont les façades extérieures et les décorations intérieures ne soient, pour l'architecte contemporain, un sujet d'application

des ordres antiques grecs et romains plus ou moins rajeunis et modifiés. On ne peut méconnaître dans ces exercices artistiques une réelle habileté et parfois beaucoup de talent, mais n'est-ce pas trop souvent au détriment d'une économie bien entendue, de la satisfaction de certains services, d'une bonne entente de la construction dans ses détails les plus délicats, n'est-ce pas aussi aux dépens d'une réelle originalité, réclamée cependant par les exigences modernes, que le résultat est obtenu ?

Si le talent ne manque pas chez l'architecte, celui-ci n'est pas suffisamment armé pour en tirer tout le fruit possible; il est gêné par des formes dont il comprend souvent la beauté, mais dont il fait de fausses applications; en un mot il n'a pas la souplesse suffisante, et les partisans du moyen âge estiment qu'il devra l'acquérir par l'étude analytique et raisonnée des œuvres de cette grande période dont les efforts ont été portés, sur tant de programmes et de problèmes complexes, avec une ingéniosité, une sincérité et une rigidité de principes qui ont fait toute sa puissance créative et ont alimenté sa verve artistique.

Pour les édifices publics élevés depuis dix ans et dont la plupart figuraient à l'Exposition, tant dans le Palais des Beaux-Arts que dans le pavillon de la Ville de Paris, le jury a particulièrement distingué la nouvelle École de médecine, dont l'auteur est M. Ginain, et le Palais des Beaux-Arts lui-même, en décernant la même récompense à M. Formigé, qui exposait d'autre part le projet qui lui a valu le prix dans le concours ouvert il y a quelques années, pour l'érection d'un monument commémoratif de l'Assemblée nationale de 1789, et qui n'a pas été suivi d'exécution; puis aussi l'École de Sainte-Barbe et diverses autres constructions et projets dus à M. Lheureux, l'un des architectes qui s'est le plus distingué dans les tentatives nouvelles de l'école dite *rationaliste* et enfin les travaux de M. Daumet, qui a restauré dans ces dernières années le château de Chantilly.

Au nombre des artistes et des œuvres qui ont appelé particulièrement l'attention du jury il faut signaler MM. Coquart, l'architecte de la grand'chambre de la Cour de cassation à Paris, Darcy (Musée de Toulouse), Dutert (Galerie des machines), Bouvard (Palais des Expositions diverses au Champ-de-Mars), Ballu (Palais de justice de Bukarest), Guadet (Hôtel des postes), Guillaume (Louvre), Nénot (nouvelle Sorbonne), Sédille (travaux à l'Exposition), Lefort (Palais de justice de Rouen), dont les travaux ont été récompensés par des médailles de première classe.

HABITATIONS.

L'habitation proprement dite était peu représentée dans les parties de l'Exposition directement soumises à l'examen du jury des Beaux-Arts (section d'architecture) et se manifestait avec beaucoup plus d'importance dans la classe du génie civil; toutefois ce sujet est si intéressant qu'on ne saurait le passer sous silence dans ce rapport, d'autant que les efforts faits en général par l'architecte depuis trente ans sont à certains égards,

dans ce genre de travaux, absolument remarquables. C'est notamment dans les grandes villes qu'il s'est montré ingénieux pour la distribution des maisons dites *à loyer* et qu'il a su, par une étude approfondie et adroite, tirer parti de l'exiguïté des terrains mis à sa disposition, tout en créant des logements commodes et sains. Dans la construction, comme dans la décoration de ces immeubles, il a d'autre part fait certains progrès relativement aux bâtisses élevées dans la première moitié de ce siècle, mais il lui reste encore à progresser à ce double point de vue, tant sous le rapport de l'économie que du goût.

Il n'est pas douteux en effet que la pierre n'est pas, dans ces constructions, employée logiquement et qu'elle est inutilement prodiguée sans profit pour l'apparence; quant au métal, il n'y joue pas encore son véritable rôle, non seulement parce qu'il est dissimulé dans le plâtre au détriment de sa parfaite conservation, mais aussi parce qu'il n'est pas utilisé toujours en raison de ses aptitudes économiques. Quant à l'aspect de nos maisons modernes, il est devenu bien monotone et l'on y trouve trop, intérieurement et extérieurement, la trace d'une exploitation commerciale et industrielle de toutes les formes connues dont on fait abus sans assez de discernement.

Il reste aussi dans nos habitations, comme d'ailleurs dans les édifices publics, à perfectionner les modes d'installations relatifs à l'écoulement des eaux, à l'établissement des moyens de chauffage et d'éclairage et en général à tout ce qui concerne la salubrité, dont l'architecte se désintéresse trop et qu'il abandonne trop complètement à des spécialistes.

En dehors des habitations de ville, notre temps voit s'élever de nombreuses maisons de campagne plus ou moins importantes, au sujet desquelles des observations analogues peuvent être faites; toutefois, dans l'étude de ces programmes, si les distributions de plan sont également heureuses, il est juste de reconnaître que la variété dans les aspects est plus accentuée, et que parfois l'architecte se montre plus chercheur et plus respectueux de l'étude raisonnée de la construction au profit de la forme et de l'économie.

DÉCORATION.

L'architecte, dès le début de ses études, est entraîné vers la recherche de l'effet décoratif et, plus que jamais, de nos jours, il a une tendance trop marquée à exagérer cette préoccupation qu'il trouve d'ailleurs, il faut bien le reconnaître, très répandue dans le public pour lequel il est appelé à produire. Malheureusement, avec ce goût très développé particulièrement à notre époque pour tout ce qui est d'une apparence riche, la véritable étude artistique est négligée et l'on s'est mis, de toute part, à utiliser les formes du passé et à les appliquer à toutes les matières employées, en ayant recours à des procédés souvent ingénieux, mais qui ne se prêtent pas à la reproduction de ces formes dues originairement à l'application de principes rigoureux et qui n'ont acquis leur réelle valeur que grâce à la perfection de la main-d'œuvre. Ces formes, nées de l'emploi judi-

cieux du marbre, de la pierre, du bois, du fer forgé, sont aujourd'hui exploitées pour être reproduites en plâtre, en béton, en fonte et en général à l'aide de toutes les matières qui se prêtent au moulage ou à des procédés mécaniques qui les dénaturent. Est-ce à dire que notre époque doive rejeter les procédés dus à l'industrie moderne? assurément non, mais il est fort regrettable que cette industrie marche sans son guide naturel qui est l'architecte, lequel malheureusement, par le fait d'une éducation trop détachée des préoccupations pratiques, se désintéresse de toute direction sérieuse dans la fabrication de ces produits et se contente de les utiliser pour la décoration des bâtiments dont il a conçu le plan et les élévations. Tous ces moyens peuvent certainement concourir à la décoration, mais il faudrait prendre la peine de chercher, en raison de leur mode d'action et de la matière employée, les formes qui leur sont artistiquement applicables ou qui plutôt s'en révèlent naturellement.

Cette reproduction des formes du passé n'est-elle pas d'ailleurs par trop à l'ordre du jour même dans nos monuments publics, alors qu'intervient le ciseau du sculpteur bien plus habitué à la copie du chapiteau corinthien qu'exercé à la composition sous la direction de l'architecte. A cet égard encore, les artistes qui ont étudié le moyen âge soutiennent avec raison qu'en procédant comme l'ont fait nos ancêtres, c'est-à-dire en recourant directement à la nature dans l'étude des plantes et de la faune, nous ne tarderions pas à donner une note nouvelle à la décoration architectonique. Dans cette voie la décoration basée sur l'emploi de la couleur ne trouverait-elle pas d'ailleurs aussi son compte d'originalité au bénéfice de la peinture décorative, des papiers peints, des étoffes, de la céramique qui tendent toujours davantage à prendre une place importante dans l'ornementation de nos constructions modernes?

L'ARCHITECTURE À L'ÉTRANGER.

A part l'Angleterre et la Belgique, l'étranger était peu représenté à l'Exposition universelle, mais néanmoins on peut dire qu'en général cet art suit, à l'étranger, les mêmes errements qu'en France et qu'on y puise aussi, dans l'antiquité comme dans le moyen âge, les inspirations de formes, sinon de dispositions, mais sans un caractère particulier à notre temps; aussi n'est-ce pas vers les monuments modernes que se porte l'attention du voyageur attiré chaque jour davantage au contraire par les manifestations architectoniques du passé.

Quoi qu'il en soit, l'exposition de l'Angleterre, installée et groupée dans une salle spéciale du Palais du Champ-de-Mars, a intéressé le jury, qui a accordé deux diplômes d'honneur à M. Colcutt et Schaw.

Dans l'utilisation des formes antiques et des données classiques appliquées à la disposition des plans, l'architecte anglais suit une voie différente de celle que nous voyons parcourir en France pour les monuments publics; il se montre plus indépendant, mais aussi moins sévère pour la composition ainsi que pour la recherche des pro-

portions; en revanche, il est très ingénieux dans l'étude des problèmes se rattachant à l'habitation, qu'il sait traiter avec une grande liberté, sans autre préoccupation que la satisfaction du programme et tout en apportant dans l'aspect des constructions un véritable charme artistique. A ce point de vue, il a conservé plus franchement la tradition du moyen âge que chez nous, où la préoccupation de certaines règles de composition entravent, parfois, plus qu'elles ne servent la véritable originalité.

Ces observations toutefois s'appliquent surtout à l'allure générale des bâtiments et non aux détails, qui n'ont, dans les conceptions anglaises, qu'une valeur secondaire et sont des réminiscences dépourvues d'intérêt.

Aux États-Unis, l'architecture est pratiquée dans le même sens qu'en Angleterre, mais avec une audace plus grande qui a donné lieu déjà à des tentatives très intéressantes, autant par la nature des procédés de construction que par la hardiesse des dispositions et des arrangements; malheureusement cette nation n'était pas représentée à l'Exposition universelle, et nous devons le constater à regret.

Dans la section belge, le jury a été très intéressé par une série de travaux fort remarquables qui sont dus à M. Schadde et qui lui ont valu un diplôme d'honneur. Cet architecte a pris, comme point de départ dans toutes ses compositions, le principe de conception et de décoration du moyen âge, mais en y apportant une part personnelle très marquée, notamment dans la gare de Bruges et la Bourse d'Anvers, où il a su donner aux combles métalliques dont l'ossature est apparente une disposition générale et des formes de détail d'une véritable originalité et d'un goût excellent.

Enfin, tout en observant que les autres nations n'avaient pris qu'une part relativement peu importante à l'Exposition des beaux-arts, il faut signaler certains efforts dans les travaux exhibés par le Danemark, l'Espagne, la Grèce, l'Italie, la Suisse, les Pays-Bas et la Roumanie.

CONCLUSION.

Dans ce rapport, il m'était impossible, exerçant moi-même depuis de longues années la profession d'architecte, de me dégager absolument des idées personnelles que j'ai toujours contribué à défendre; toutefois j'ai cherché, dans toutes les critiques que j'ai présentées, à montrer la situation telle que le public éclairé sur la question me semble devoir l'envisager. On ne saurait, en effet, méconnaître l'état de transition par lequel passe actuellement l'art de l'architecte qui est mis en présence d'exigences sociales nouvelles tout à fait particulières à l'époque contemporaine, de matériaux et de procédés d'exécution inconnus autrefois et par conséquent de programmes différents de ceux qui ont servi de base aux solutions architectoniques du passé. Dans quelle mesure les œuvres des devanciers doivent-elles peser sur les conceptions nouvelles? Dans quel sens doit-on les étudier et les utiliser pour former des artistes vraiment modernes? Toute la question est là. Actuellement, grâce aux études sur l'antiquité, le moyen âge et la Re-

naissance, études faites par les architectes et par les archéologues, nous avons accumulé une mine de matériaux d'une richesse immense, mais il ne suffit pas d'y puiser des dispositions et des formes pour résoudre les problèmes complexes posés par une société dont les besoins, les exigences, les goûts, les nécessités économiques se manifestent d'une façon toute nouvelle. C'est une question de temps; mais on ne saurait nier que par l'éducation on puisse singulièrement hâter la solution; aussi devient-il indispensable d'étudier le passé, non seulement dans l'antiquité, mais dans toutes ses manifestations, en recherchant plutôt les méthodes de composition qui ont servi de base qu'en imitant les formes qui en sont résultées; puis il importe de faire de l'architecte un homme connaissant bien son temps et décidé à le satisfaire, par la recherche sincère et indépendante des solutions que celui-ci réclame. Alors nous verrons non seulement l'architecture donner satisfaction aux programmes, sous le rapport des dispositions et des exigences économiques, mais prendre aussi fatalement et logiquement une expression nouvelle qui tend déjà à se manifester, mais seulement dans certaines constructions sous l'influence des applications scientifiques du métal. Ces résultats sont intéressants, mais ils sont, toutefois, trop limités, trop incomplets et ils accusent des efforts trop indépendants de toute tradition artistique.

Concentrer toutes ses ressources, diriger tous ses efforts dans la création d'une méthode rationnelle de composition, tel doit être le but de l'architecte moderne s'il veut échapper au rôle de décorateur et redevenir, à l'exemple de ses devanciers, réellement créateur, comme l'y invitent, dans la société contemporaine, les découvertes scientifiques modernes et les procédés industriels qui en dérivent, ainsi que les besoins et les exigences économiques.

CLASSE 5

Gravure et Lithographie

RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL

PAR

M. BRACQUEMOND

PEINTRE ET GRAVEUR

COMPOSITION DU JURY.

MM. Delaborde (le vicomte), *Président*, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. . . . . France.
Biot, *Vice-Président*, graveur. . . . . Belgique.
Bracquemond, *Rapporteur*, graveur. . . . . France.
Stewart (Julius-L.), *Secrétaire*, peintre. . . . . États-Unis.
Blanchard, membre de l'Institut. . . . . France.
Flameng (Léopold), graveur. . . . . France.
Waltner, graveur. . . . . France.
Béraldi, *suppléant*, bibliophile (a remplacé M. Blanchard, qui n'a pu prendre part aux travaux du jury). . . . . France.

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE.

Le rapport de l'Exposition universelle de 1867 semblait considérer la gravure comme un art destiné à mourir bientôt, faute d'aliment, ou plutôt comme un « art d'État », une sorte de curiosité à conserver sous la protection des commandes officielles.

Vingt ans se sont écoulés depuis ce sombre pronostic; la cause qui l'avait provoqué, la photogravure, loin de disparaître, a pris un très grand développement; et cependant le nombre des gravures exposées est plus considérable que jamais.

A l'Exposition universelle de 1889 ont été admis plus de trois cents graveurs, appartenant à diverses nationalités, français, anglais, belges, hollandais, suisses, allemands, américains, etc.

L'aspect de ces différentes expositions varie d'après chaque pays. L'exposition anglaise, élégamment disposée dans une salle à elle, offre, à côté de l'eau-forte originale dominante, des eaux-fortes de reproduction et des manières noires. La Belgique nous montre des burins; la Hollande, des eaux-fortes nombreuses; les États-Unis, une exposition spéciale de gravure sur bois.

Quant à la France, elle fournit, à elle seule plus de la moitié des exposants (184). Mais son vrai mérite n'est pas tant dans le nombre que dans la qualité des pièces et dans la variété des procédés. La France a conservé la tradition de toutes les manières de graver, et peut revendiquer la gloire d'être l'école où toutes les nationalités viennent demander leur initiation.

Et pourtant, ce n'est pas dans les conditions les plus complètes et les plus heureuses que se présente la gravure française en 1889.

Pendant la dernière période décennale, les vides se sont multipliés aux rangs de nos graveurs. Henriquel Dupont, l'illustre artiste, renonce à produire, sans toutefois cesser d'enseigner à l'École des beaux-arts. Huot, médaille d'honneur en 1878, et Rousseaux sont morts au début d'une carrière qui promettait d'être brillante. De nos graveurs au burin, membres de l'Institut, deux, Bertinot et Alphonse François, sont morts. Blanchard n'expose pas.

Jacquemart, cette pointe merveilleusement habile et subtile, qui a eu l'honneur d'amener à l'eau-forte le grand public, serait aujourd'hui dans la force de l'âge et du talent.

Hédouin, Rajon, Lalanne, seraient aussi des représentants délicats et spirituels de l'eau-forte.

Enfin Ferdinand Gaillard, dont nous déplorons la perte toute récente, nous mon

trerait un continuateur et un rénovateur de la gravure au burin, à laquelle il ajouterait l'originalité qui distingue son œuvre. Il serait pour notre exposition un élément de supériorité que nul ne songe à discuter.

Pourquoi dire de lui, et de tous ces regrettés artistes, qu'ils seraient nos solides représentants? ils le sont. Si leur absence laisse un grand vide à l'exposition décennale, ne sont-ils pas présents ailleurs, tout à côté, dans cette splendide exposition centennale qui, par une heureuse disposition, maintient leurs œuvres près de celles de leurs survivants, constituant ainsi un groupe national dans cet ensemble d'estampes le plus développé, le plus intéressant qui se soit encore vu.

Aussi, même à la considérer privée de ces forces, seule et telle que l'a faite la décision qui reporte les artistes décédés dans les salles rétrospectives, la gravure française abonde en œuvres absolument remarquables.

I

Le fait dominant, la tendance caractéristique de la gravure actuelle, dans tous les pays, c'est la recherche de la couleur, c'est le pittoresque, c'est la liberté des travaux substituée à la régularité, au rangement des tailles.

II

Le burin est l'instrument typique de la gravure, il est la gravure même.

Pendant que Jules et Achille Jacquet, Didier, Alphonse Lamotte, Danguin, Morse, Haussoullier, en continuent brillamment la formule académique (ainsi que Meunier, Danse, et d'autres graveurs belges), Gaujean, Burney, élève de Gaillard, semblent vouloir faire revivre des traditions plus anciennes (XVIe siècle), où la taille était différemment rangée et moins apparente.

Ce fait prouve particulièrement la vitalité de la gravure en France : elle y est assez développée pour que, ses divers genres y étant pratiqués, chacun d'eux puisse librement se montrer sous ses modes d'application et se diviser en écoles.

III

L'eau-forte, en pleine possession du public, se présente aussi sous plusieurs formules de travail, mais qui toutes tendent à ce but : donner à la gravure de reproduction les allures de la gravure originale, dont l'eau-forte est particulièrement l'instrument.

Flameng, exclu du concours comme membre du jury, Boilvin, Chauvel, Le Rat, Courtry, Mongin, Monziès, Lalauze, et nombre d'autres graveurs de talent, demandent leurs effets à la pointe et à l'acide. Waltner, par un travail des plus curieux,

réunit et approprie à la reproduction des œuvres d'art, tous les moyens, même ceux qui, avant lui, ne servaient qu'à la gravure originale et semblaient ne pouvoir pas être employés ailleurs. Par ce travail, qui a une certaine parenté avec la manière noire par la production et l'utilisation d'une grande quantité d'ébarbe, il crée un genre personnel et en obtient les plus beaux effets. Membre du jury, Waltner ne pouvait être récompensé; néanmoins on peut dire qu'il l'a été dans son élève Koepping. Il l'est encore par les nombreux adeptes que tente la liberté de sa méthode, aussi bien parmi les étrangers qu'en France, où son influence s'étend jusqu'à des élèves de Rome, tels que Laguillermie.

Si le burin est l'instrument du graveur, l'eau-forte est par excellence l'agent du dessinateur, du peintre, qui demandent à une planche de cuivre le dessin particulier, l'effet coloré, que seul le métal peut donner.

Le burin et l'eau-forte sont des arts similaires, associant intimement leurs moyens d'action dans la plupart des genres de gravures; néanmoins leurs techniques et leurs résultats propres en font deux arts étrangers l'un à l'autre. Le développement de cette idée n'est pas ici à sa place; au moins fallait-il la mettre en évidence.

IV

La gravure d'architecture, genre spécial, dont l'existence est manifestement atteinte par la photogravure, est représentée de la manière la plus honorable par la planche de Soudain.

V

La manière noire, qui, sans être tout à fait abandonnée en France, n'entrait pourtant presque plus en ligne de compte dans les choses d'art, reprend un intérêt très vif avec Short, dans sa patrie naturelle, l'Angleterre.

VI

Par exception, l'antagonisme d'école, si profitable aux développements des arts, disparaît presque complètement dans la gravure sur bois.

Déjà, dans le rapport sur l'Exposition de 1878, M. le vicomte Delaborde signalait l'abandon de la véritable et traditionnelle physionomie de la gravure sur bois, essentiellement destinée à accompagner les caractères d'imprimerie, et astreinte par suite à conserver un aspect déterminé en accord avec ces caractères.

Aujourd'hui elle cherche moins à orner le livre, son élément naturel; elle veut faire de l'estampe isolée, comme la taille-douce. Sous prétexte de liberté d'interprétation, elle ne grave plus des traits, mais des teintes, où elle abandonne de plus en plu l'affirmation du contour. Ce résultat est fatalement amené par la photographie, char-

gée de remplacer le dessinateur pour la mise du dessin sur le bois. De cette uniformité dans le transport de l'œuvre à reproduire naît l'uniformité du travail : portraits, copies de tableaux, paysages, scènes d'actualité, objets de curiosité, etc., sont exécutés par un travail d'une seule nature et chez tous les graveurs, de sorte qu'on ne parvient que trop rarement à reconnaître la personnalité de l'artiste.

La plupart des graveurs sur bois renoncent aux deux éléments principaux de la palette du modelé, le blanc pur et le noir plein, et, couvrant de tailles la planche tout entière, ne jouent plus que dans le gris. De là, l'aspect photographique, sans beaux noirs et sans blancs, et la perte de ce qui n'est pas une petite qualité, la beauté et la variété des blancs.

D'une façon plus générale d'ailleurs, c'est cette renonciation à l'un des éléments essentiels de l'estampe : le blanc pur du papier; c'est l'habitude d'éteindre tout l'éclat du papier sous les travaux, qui est le défaut de la gravure de ce siècle. Quand on renoncera à ce système, la gravure rentrera dans ses vrais principes.

Cette considération générale exprimée, il faut reconnaître que la gravure sur bois, dite *d'interprétation*, prend une qualité exceptionnelle sous la main de Stéphane Pannemaker : avec une taille souple, large, d'une tenue régulière dans toute sa planche, il conserve toutes les finesses de la coloration. C'est d'une grande virtuosité.

Baude, Leveillé, l'Américain Kingsley, Cl. Bellenger, le Russe Moultanowsky, d'autres graveurs français et américains, pratiquent aussi très habilement la manière d'interprétation.

Lepère échappe en partie à l'observation que je crois indispensable de faire aux graveurs sur bois : chez lui, le papier blanc, qui doit toujours intervenir intact dans la gamme des valeurs, est respecté. Cela tient sans doute à sa double qualité de dessinateur et de graveur.

L'exposition collective américaine nous montre des bois de vingt graveurs différents. La plupart sont d'une exécution fine et habile, et plusieurs ont mérité des récompenses: mais, chez tous, l'uniformité de la méthode et de l'aspect est absolue.

VII

La lithographie nous offre des représentants assez nombreux, d'abord ceux que nous appellerons les anciens ou les maîtres, toujours pleins de vie et d'ardeur : Chauvel, E. Cicéri, Gilbert, Jules Laurens, Sirouy. A côté d'eux, de jeunes nouveaux venus, Lunois, G. Bellenger, Bahuet, Mauron, Thornley, Grenier, Letoula.

Et cependant ne peut-on pas dire que la lithographie n'est presque plus qu'un souvenir, quand on pense au rôle qu'elle a joué naguère? Elle était alors le moyen d'émission de Géricault, Delacroix, Decamps, Barye, Jules Dupré, Lemud, Isabey, Baron, C. Nanteuil, Roqueplan, Monilleron, J. Gigoux, Français.

Sans discuter si elle est égale comme moyen de reproduction aux autres gravures,

on peut affirmer qu'elle est le travail le plus simple et le plus pratique mis à la portée des artistes. Elle devrait être le carnet de poche des peintres. C'est par elle que devraient passer aujourd'hui les dessins destinés à être mis en relief par les divers procédés photographiques : il resterait au moins quelques épreuves directes de ces dessins, précieuses adjonctions à notre fonds d'estampes.

La lithographie ne reprendra circulation dans les mains du public que par la volonté et le concours des producteurs d'œuvres originales. Fantin Latour, Jules Chéret, y réussissent pleinement. C'est aux peintres à suivre cet exemple et à nous rendre ce qui fut la lithographie des Charlet, Daumier, Devéria, Gavarni, Raffet.

VIII

Nous disions plus haut que l'Exposition actuelle révélait, dans un mouvement de généralisation, la tendance de la gravure de reproduction vers la couleur et la liberté des travaux, tendance qui déjà entame le groupe savant des graveurs académiques.

Cet élan vient du succès de l'estampe originale auprès des amateurs. Je ne veux pas dire que le public, secondé par la critique, dirige les artistes : non ; mais, par son accueil, il peut développer leur production suivant un certain sens dans lequel il les porte à évoluer. Et c'est cet accueil, fait depuis cinquante ans aux peintres-graveurs, qui a déterminé les graveurs proprement dits à rechercher pour leur compte l'aspect que les premiers donnent à leurs planches originales, et à leur emprunter leurs éléments d'action, parmi lesquels interviennent même les procédés d'impression, la qualité du papier, et jusqu'aux moindres particularités propres à relever la saveur d'une estampe.

Ce sera l'un des traits caractéristiques de l'Exposition de 1889 dans son ensemble (exposition décennale et centennale) que cette large place attribuée, avec toute la mesure nécessaire, à l'estampe originale, sans nuire en rien à la gravure proprement dite, sans diminuer en quoi que ce soit l'espace et l'attention qu'on doit à celle-ci.

Il était temps d'avouer officiellement nos estampes de peintres. Quand les étrangers, depuis longtemps, exposent avec développement les estampes de Seymour Haden, de Whistler ou d'Herkomer, pourquoi hésiterions-nous à placer dans une exposition de gravure, avec tous les lithographes que nous nommions tout à l'heure, nos Corot, nos Daubigny, nos Paul Huet, nos Meryon, nos Millet, nos Saint-Marcel, nos Jacque nos Meissonnier?

Pour la première fois, des hommes (à qui l'on refuse quelquefois le nom de graveurs, avec justice si l'on veut, vu l'indépendance de leurs travaux de gravure; mais alors pourquoi soumet-on cette avant-garde de volontaires à la juridiction constante et exclusive des graveurs proprement dits?) ces hommes, disons-nous, ont été officiellement admis à participer à la distribution des récompenses, jusqu'à celles du plus haut rang. Deux noms, qu'on ne pouvait mieux choisir, marquent ce succès : Ch. Jacque, champion de l'eau-forte originale française depuis cinquante ans; Sey-

mour Haden, depuis 1860 le célèbre représentant de l'eau-forte originale anglaise. A côté d'eux il faut citer Boilvin, Buhot, Desboutins, Guérard, Gœneutte, J. Tissot, en France; Strang et Wyllie, en Angleterre; Haig, en Suède; Piguet et Van Muyden, en Suisse.

En résumé :

Le burin, toujours pratiqué en France avec succès et tendance au renouvellement;

L'eau-forte de reproduction, au maximum du développement dans tous les pays;

Le bois, engagé dans une voie qui n'était pas la sienne, mais y réalisant des tours de force;

La lithographie, se soutenant en attendant que les peintres la reprennent en main;

L'estampe originale, officiellement mise en honneur;

Voilà ce que nous montre pour la gravure l'Exposition universelle de 1889.

CLASSE 5 *BIS*

Enseignement des arts du dessin

RAPPORT DU JURY INTERNATIONAL

PAR

M. PAUL COLIN

ARTISTE PEINTRE

INSPECTEUR PRINCIPAL DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

COMPOSITION DU JURY.

MM. Guillaume (Eugène), *Président,* statuaire, membre de l'Institut. . . . . France.
Rombaut (Eugène), *Vice-Président,* inspecteur général de l'industrie et de l'enseignement professionnel. . . . . Belgique.
Colin (Paul), *Rapporteur,* artiste peintre, inspecteur principal de l'enseignement du dessin. . . . . France.
Niermans (Édouard), *Secrétaire,* architecte, membre de la Commission néerlandaise. . . . . Pays-Bas.
Sandoz (Gustave), joaillier. . . . . Égypte.
Naruse, directeur des études du collège commercial de Tokio. . . . . Japon.
Carriot, directeur de l'enseignement primaire à la Préfecture de la Seine. . . . . France.
Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut. . . . . France.
Chapu, statuaire, membre de l'Institut. . . . . France.
Deck (Théodore), administrateur de la manufacture nationale de Sèvres. . . . . France.
Delaborde (le vicomte H.), secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. . . . France.
Dubois (Paul), statuaire, membre de l'Institut, directeur de l'École nationale et spéciale des beaux-arts. . . . . France.
Falize, joaillier-orfèvre. . . . . France.
Follot (Félix), manufacturier. . . . . France.
Galland (P.-V.), artiste peintre, professeur à l'École des beaux-arts. . . . . France.
Jourde (Philippe). . . . . France.
Kaempfen, directeur des musées nationaux et de l'École du Louvre. . . . . France.
Lavastre, peintre décorateur. . . . . France.
Legriel, tapissier. . . . . France.
Lemoine, fabricant de meubles. . . . . France.
Ranvier (Jules), fabricant de bronzes. . . . . France.
Rondot (Natalis), membre de la Commission permanente des valeurs de douanes. France.
Vaudremer, architecte, membre de l'Institut. . . . . France.

ENSEIGNEMENT DES ARTS DU DESSIN.

TITRE PREMIER.

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

Les personnes ayant lu le rapport si remarquable de M. le comte Léon de Laborde sur les travaux de la Commission française (*L'Industrie des nations à l'Exposition universelle de Londres en 1851*) comprendront sans peine combien le rôle du rapporteur du Jury de la classe V *bis* à l'Exposition universelle de 1889 devait être modeste.

Elles comprendront surtout combien il lui devenait difficile d'ouvrir des aperçus nouveaux sur ce champ si vaste de l'avenir des arts dans leur association avec les sciences et l'industrie.

Le travail de M. le comte de Laborde est, en effet, un véritable monument pour quiconque s'intéresse à cette question vitale de l'avenir de nos industries et la part qu'y doit prendre l'art, autrement dit le dessin.

Il y est démontré avec une grande autorité, et c'est à mon sens une des principales leçons qu'il faut en retenir, que si la science accorde à l'humanité des conquêtes inaliénables, définitives et qui conduisent de siècle en siècle avec certitude à de nouvelles conquêtes, il n'en est pas de même pour les arts. Les arts ne se laissent arracher que des victoires personnelles et passagères.

Une génération apprend, elle crée des chefs-d'œuvre; celle qui suit désapprend et ne laisse rien après elle. C'est donc à établir l'harmonie entre ces deux éléments que doivent tendre tous nos efforts.

Dans l'industrie, ce qu'une génération invente devient le patrimoine de la génération suivante. La mécanique se subtituant de jour en jour à la force manuelle et remplaçant partout les bras, le meilleur moyen d'assurer l'existence de l'ouvrier est de développer son intelligence, d'exercer ses mains aux travaux délicats, de former son goût. Si, d'autre part, le meilleur moyen de soutenir les industries consiste à leur former des ouvriers capables, le dessin est le meilleur agent pour la lutte dans la situation présente. Les vaillants conseils de M. le comte de Laborde ont porté leurs fruits; bien des réformes dont il avait abordé courageusement l'examen et dont il avait tracé à grands traits les programmes ont été opérées.

M. Eug. Guillaume, avec cette foi qui assure le succès et cette éloquence dont il a le secret, empruntant tantôt ses arguments dans l'art dont il est maître, tantôt dans sa profonde érudition, a su donner à l'enseignement du dessin sa forme logique.

Nous verrons plus loin combien il a fallu de peine et d'années pour obtenir ce résultat, mais avant d'entrer plus à fond dans le sujet de cette étude, l'auteur du pré-

sent rapport a tenu à rendre à ces hommes éminents un respectueux hommage d'admiration.

L'art, depuis ses origines, n'a pas uniquement fixé la diversité des formes extérieures, il a donné aussi la manifestation de l'intimité même de l'homme et du génie des sociétés. Les anciens arts sont donc surtout l'expression individualiste des peuples. La science, par ses progrès incessants et par la similitude des procédés de fabrication, contribue à un cosmopolitisme des produits que nous retrouvons dans l'art lui-même pour d'autres raisons, comme les facilités de communication, par exemple, et les écoles tendent à ne plus se distinguer les unes des autres. Pour arracher à la France le monopole de la production artistique, nous voyons sur tous les points du globe surgir des centres d'études à la recherche de bonnes méthodes propres à vulgariser le goût du dessin. Plus nous avançons dans l'histoire, plus nous marchons à grands pas vers une époque où la matière elle-même n'aura plus de nationalité : tout comme le sucre a cessé d'être un aliment d'importation, les tissus d'Europe se confondront à un moment donné avec ceux de l'Inde, de la Chine et de toutes les autres parties du monde. Partout les mêmes machines, les mêmes outils, les mêmes procédés.

Si ce sont là les grands progrès de la civilisation, ne faut-il pas les déplorer? Heureusement nous ne nous contentons pas de la matière pour la matière elle-même, fût-elle de l'or, de l'argent, du marbre ou du bois précieux, des beaux fils de lin, de chanvre ou de soie; il nous faut la parure de cette matière, il nous la faut ouvragée par le dessin de la forme et animée par la couleur.

Depuis des siècles, en effet, l'humanité toujours luttant avec la nature a dépensé la plus grande part de son énergie à l'asservir, mais sans oublier d'y ajouter, par ce besoin de parure et de beauté inné chez l'homme, une autre beauté que celle de la matière.

C'est ainsi que l'art intervient et interviendra heureusement et infailliblement toujours. On ne saurait s'en passer : créer des formes, orner des tissus exigent la pensée et la main de l'artiste. Avant de confier à la machine une reproduction, il faut créer le modèle dont la conception échappe à tous les procédés de fabrication; ne renonçons donc jamais à donner à l'art sa part légitime dans n'importe quel objet fabriqué.

Par une faveur exceptionnelle un seul procédé sert de base à tous les arts. Que votre penchant, votre nature, vos aptitudes vous portent à l'architecture, à la peinture, à la sculpture et à toutes les industries qui dépendent de ces arts, il importe peu; vous n'avez à vous occuper d'aucun choix : une seule étude, le *dessin*, est pour tous et par excellence l'étude préparatoire.

L'enseignement public des beaux-arts est de tradition en France; cependant ce n'est pas depuis longtemps qu'il a pris un caractère général et rigoureusement méthodique. A différentes époques, des rapports fort intéressants avaient été adressés aux pouvoirs publics sur l'encouragement des arts. Boissy d'Anglas faisait en 1792 à ses

collègues de la Convention un chaleureux appel pour les écoles d'art, comme étant une institution de nature à relever la prospérité de la nation et à étendre son influence sur ses rivales. Il veut que l'industrie de la France régénérée par les arts lui donne le premier rang.

Le représentant du peuple Portiez, dans un rapport présenté au nom du Comité d'instruction publique, exprimait aussi les mêmes vœux devant la même assemblée en demandant des subventions pour toutes les expressions de l'art.

« Les arts du dessin, disait-il, sont l'école où se forment directement ou indirectement presque tous les arts de l'industrie.

« Demander s'il faut les encourager, c'est demander s'il faut encourager l'industrie nationale. Et puisqu'il importe d'encourager l'industrie dont les ramifications s'étendent à une foule de professions dans la société, n'est-ce pas s'intéresser à l'orfèvrerie, à l'ébénisterie, à la menuiserie, etc? N'est-il pas plus important d'encourager la perfection du petit nombre des arts du dessin qui entraîne avec elle la perfection des autres? »

Il terminait par ces mots : « Si le despotisme a souvent fait tourner les arts à son profit, pourquoi la liberté ne les ferait-elle pas servir à sa gloire? »

En 1848, les membres de l'Association des lettres et des arts demandaient aux représentants de l'Assemblée nationale des encouragements basés sur les mêmes idées, et en 1851, après l'Exposition universelle de Londres, M. le comte de Laborde commençait cette campagne mémorable en faveur de l'enseignement du dessin, reprise avec tant d'éclat et de succès par l'honorable président du jury de la classe V *bis*, M. Eugène Guillaume.

En 1876 [1], sur l'initiative de M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, une commission émanée du Conseil supérieur des Beaux-Arts fut appelée à délibérer sur la réforme à introduire dans l'enseignement du dessin. En 1879, M. Bardoux, alors ministre, après avoir organisé le bureau de l'enseignement, demanda aux Chambres et obtint un premier crédit annuel de 51,000 francs destiné à la création d'un corps de dix-sept inspecteurs de l'enseignement du dessin en France et en Algérie, un par académie; M. Eugène Guillaume était alors directeur général des Beaux-Arts.

L'enquête minutieuse à laquelle procédèrent MM. les inspecteurs fit connaître toute l'étendue du mal et signala la nécessité d'y apporter un prompt remède.

Enfin les Chambres votèrent cette même année l'amendement de M. Agnel, proposant d'allouer un crédit annuel de 350,000 francs aux écoles spéciales de beaux-arts dans les départements.

Cette demande de crédit avait rencontré l'accueil le plus sympathique chez M. Jules Ferry, alors Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts; cet éminent grand-maître de l'Université, avec son souci habituel de tout ce qui peut augmenter nos ri-

[1] M. Trawinski, sous-chef de bureau de l'enseignement et des musées à la Direction des beaux-arts, a résumé dans une série d'articles intéressants toutes les phases de la nouvelle organisation de l'enseignement du dessin en France. (*Courrier de l'Art*, décembre 1883).

chesses nationales et le patrimoine éducateur de nos arts et de nos sciences a été, pour la rénovation de l'enseignement de l'art du dessin, un de nos plus utiles et plus puissants protecteurs.

Ce crédit a été le point de départ d'une série de mesures administratives qu'il est intéressant de faire connaître et dont les résultats sont, en somme, représentés par la majeure partie des travaux que le jury a eu à examiner. De nouvelles écoles ont été créées; presque toutes les anciennes ont été réorganisées. Un corps d'inspecteurs a été institué; la France, divisée en circonscriptions, visitée dans ses moindres établissements, a fait l'objet d'une vaste enquête. Le zèle des municipalités stimulé, l'accord s'est vite établi entre elles et l'État pour participer à ce grand mouvement de rénovation.

L'unité des programmes complétée par une série de modèles correspondant à leur application, le corps des professeurs reconstitué : tel fut l'ensemble des réformes que nous avons à signaler.

Une commission avait été instituée afin de préparer, pour le soumettre au Conseil supérieur de l'instruction publique, un projet général relatif à l'organisation de l'enseignement des arts du dessin dans les établissements d'enseignement secondaire et primaire. Les rapports des inspecteurs étaient unanimes à rendre justice aux bonnes volontés qu'ils avaient rencontrées partout; ils s'accordaient en même temps à déclarer que toutes ces bonnes volontés demandaient à être éclairées; abandonnées à elles-mêmes jusqu'à ce jour, elles réclamaient une direction.

L'enseignement du dessin, qui avait été décrété obligatoire dans les établissements d'enseignement secondaire, ne l'était pas encore à cette époque dans les établissements primaires. Cette anomalie s'expliquait d'autant moins que la sanction n'existait pas et n'existe toujours pas dans l'enseignement secondaire, tandis que la connaissance du dessin est exigée pour l'obtention du brevet complet de capacité, pour les instituteurs, c'est-à-dire que les programmes des premiers établissements comprenaient l'obligation sans la sanction, pendant que ceux des seconds négligeaient l'obligation pour ne s'en tenir qu'à la sanction. La Commission devait, en outre, déterminer le nombre et la matière des examens, des diplômes à instituer pour les professeurs de dessin. Cette tâche accomplie, c'est-à-dire la composition des programmes, le recrutement des professeurs assuré et leur situation fixée, il restait encore à rechercher les moyens les meilleurs pour mettre en pratique ses résolutions.

Ces questions entraînaient de plus avec elles celles des installations et des modèles.

Mais où la réforme de l'enseignement du dessin emprunte un caractère du plus haut intérêt, c'est dans le plan même d'étude tout nouveau jusqu'à ce jour qui fut adopté non sans quelque résistance de la part de certains membres du Conseil.

L'opposition venait de ce que, sans méconnaître les avantages résultant de l'étude du dessin linéaire, on prétendait que ce genre de dessin ne doit occuper dans les programmes universitaires, qu'une place proportionnée à la part qu'il a dans les divers

éléments qui concourent à la formation du beau; on n'admettait pas qu'il fût question de science, mais d'art seulement, et la voie qui engageait le dessin vers le côté scientifique était considérée comme dangereuse. L'étude de la figure humaine était préconisée comme étant à elle seule capable de former et d'épurer le goût de la jeunesse.

La préoccupation, très noble en principe, d'exalter les sentiments supérieurs au sein d'une masse inconsciente de ses aptitudes finales a, au contraire, si elle est exagérée au détriment des études indispensables accessibles à tous, le très grand inconvénient de provoquer un déclassement déplorable en dirigeant vers la carrière artistique beaucoup de sujets médiocres atteints de la maladie du Salon et qui socialement deviennent un embarras parce qu'ils ne produisent pas.

L'objectif à poursuivre et qui a prévalu au grand honneur de la Commission, nous pouvons l'affirmer par la constatation des résultats, était de doter d'abord tous les élèves indistinctement d'un instrument nouveau, c'est-à-dire de la faculté d'observation et de reproduction de toutes les formes quelles qu'elles soient.

Si, sous prétexte d'entraîner l'enfant vers des sphères supérieures, on n'emploie que la figure humaine, on arrive ainsi à diviser le dessin en catégories, ce qui constitue une véritable hérésie; ceux qui n'ont fait que des copies de modèles de têtes ou d'académies savent bien qu'ils étaient incapables, au sortir du collège, de reproduire directement un objet si simple qu'il fût.

Si l'on supprime l'étude du géométral et de la perspective, on met l'élève dans l'impossibilité de dessiner un fragment d'architecture.

Il ne s'agit pas, en effet, de sacrifier tel ou tel grand maître au cube et à la perspective, pas plus que le développement du goût à l'étude des procédés techniques; non, il ne s'agit de rien de tout cela. Les programmes ont en vue de donner à l'élève les moyens de reproduction des choses dans leur vérité absolue ou dans leur absolue vraisemblance. Il n'y a pas deux dessins; il n'y a pas le dessin des artistes et le dessin des gens du monde, il n'y a qu'un art unique, soumis à des règles dont on ne peut s'affranchir.

C'est pour cela qu'au début les programmes contiennent une partie scientifique très simple du reste et qu'en s'élevant davantage les études atteignent l'expression de l'art dans sa plus grande beauté plus facile à atteindre, l'élève étant d'autant plus maître de ses moyens d'exécution. Faire relever l'art uniquement du sentiment, c'est le rabaisser, car c'est retrancher à l'homme la plus belle part de son activité, l'étude et le travail; pas plus que le talent ne dispense d'aucun devoir moral, le sentiment en art ne saurait se passer de science.

Ces programmes, que nous donnons *in extenso,* sont remarquables par leur enchaînement et constituent à proprement parler la méthode qui passe de la représentation géométrale à la représentation perspective des objets, en commençant par les principes les plus élémentaires du tracé et de la division de la ligne droite.

PROGRAMMES DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN.

I. Dessin dit *à main levée* ou *d'imitation*.

ÉCOLES PRIMAIRES.	ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES. (Instituteurs et institutrices.)	ENSEIGNEMENT SECONDAIRE CLASSIQUE. (Lycées et collèges.)
		CLASSE PRÉPARATOIRE (8 ans). CLASSE DE HUITIÈME (9 ans). CLASSE DE SEPTIÈME (10 ans).
COURS ÉLÉMENTAIRE (de 6 à 9 ans). Tracé et division de lignes droites en parties égales. — Evaluation des rapports des lignes droites entre elles. — Reproduction et évaluation des angles.	PREMIÈRE ANNÉE.	§ 1. Tracé et division de lignes droites en parties égales. — Evaluation des rapports de lignes droites entre elles. § 2. Reproduction et évaluation des angles.
Premiers principes du dessin d'ornement. — Circonférences. — Polygones réguliers. — Rosaces étoilées.	Principes du dessin d'ornement : lignes droites, circonférences, polygones réguliers, rosaces étoilées.	§ 3. Principes élémentaires du dessin d'ornement. — Circonférences. — Polygones réguliers. — Rosaces étoilées.
COURS MOYEN (de 9 à 12 ans). Courbes géométriques usuelles : ellipses, spirales, etc. Courbes empruntées au règne végétal : tiges, feuilles, fleurs. Copie de plâtres représentant des ornements plans d'un faible relief. Premières notions du dessin géométral et éléments de perspective.	Courbes géométriques diverses : ellipses, spirales, etc. Courbes empruntées au règne végétal : tiges, feuilles, fleurs. Copie de plâtres représentant des ornements plans d'un faible relief. Dessin d'après l'estampe et d'après le relief : 1° d'ornements purement géométriques (moulures, arcs, rais de cœur, denticules, etc.; 2° d'ornements empruntés au règne végétal (feuilles, fleurs, fruits, palmettes, rinceaux, etc. Notions succinctes sur les ordres d'architecture, données au tableau par le maître. Dessin élémentaire de la tête humaine; ses parties et ses proportions.	§ 4. Courbes régulières autres que la circonférence. — Courbes elliptiques, spirales. — Courbes empruntées au règne végétal : tiges, feuilles, fleurs. § 5. Premières notions sur la représentation des objets dans leurs dimensions vraies (éléments du dessin géométral) et sur la représentation de ces objets dans leur apparence (éléments de la perspective). Ces différentes études donneront lieu à des exercices variés.
Représentation géométrale au trait et représentation perspective au trait, puis avec les ombres, de solides géométriques et d'objets usuels simples.		CLASSE DE SIXIÈME (11 ans). CLASSE DE CINQUIÈME (12 ans). § 1er. Représentation géométrale au trait et représentation perspective avec les ombres de solides géométriques et d'objets usuels simples.
COURS SUPÉRIEUR (de 12 à 14 ans).	DEUXIÈME ANNÉE.	
Dessin, d'après l'estampe et d'après le relief, d'ornements purement géométriques : moulures, oves, rais de cœur, perles, denticules, etc.	Revision des études faites en première année. Éléments de perspective. Représentation perspective au trait, puis avec les ombres, de solides géométriques et d'objets usuels.	§ 2. Dessin d'après des ornements en bas-relief empruntant leurs éléments à des formes non vivantes telles que moulures, oves, rais de cœur, perles, denticules, etc.

ÉCOLES PRIMAIRES.	ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES. (Instituteurs et institutrices.)	ENSEIGNEMENT SECONDAIRE CLASSIQUE. (Lycées et collèges.)
Dessin, d'après l'estampe et d'après le relief, d'ornements empruntant leurs éléments au règne végétal : feuilles, fleurs et fruits, palmettes, rinceaux, etc.		§. 3. Dessin d'après des ornements en bas-relief empruntant leurs éléments à des formes vivantes, telles que feuilles et fleurs ornementales, palmettes, rinceaux, etc.
Notions élémentaires sur les ordres d'architecture données au tableau par le maître (3 leçons).	Dessin d'après des fragments d'architecture. — Piédestaux, bases et fûts de colonnes, corniches.	§ 4. Dessin d'après des fragments d'architecture, tels que dés, piédestaux, bases et fûts de colonnes, corniches.
Dessin de la tête humaine; ses parties, ses proportions.	Dessin, d'après l'estampe, des extrémités et des différentes parties du corps humain. — Notions sur la structure générale et les proportions de ces parties, par rapport à l'ensemble.	§ 5. Dessin de la tête humaine. — Premières notions sur la structure générale et sur les proportions de ses différentes parties.
FIN.		NOTA. Dans le courant de ces deux années et de l'année suivante, quelques leçons seront réservées pour l'exécution de dessins d'architecture à l'aide de la règle et du compas.
	TROISIÈME ANNÉE.	CLASSE DE QUATRIÈME (13 ans).
	Revision des études faites en seconde année.	§ 1er. Dessin d'après des fragments d'architecture, tels que chapiteaux, mascarons, griffes et griffons, masques de théâtre. — Vases, têtes décoratives d'animaux.
	Dessins ombrés d'après des fragments d'architecture. Piédestaux, bases et fûts de colonnes, consoles, chapiteaux simples, vases, etc.	§ 2. Dessin de l'ensemble et proportions de la figure humaine, d'après des estampes et d'après des bas-reliefs.
	Frises ornées; ensemble et détail des ordres dorique, ionique et corinthien.	§ 3. Étude et dessin des parties du corps humain. — Notions élémentaires d'anatomie. — Copie d'extrémités et de détails de la figure humaine d'après l'estampe et d'après la bosse.
	Dessins de plantes ornementales, d'animaux et de figures, d'après l'estampe et d'après la bosse.	CLASSE DE TROISIÈME (14 ans). CLASSE DE SECONDE (15 ans).
	Dessin de la figure humaine d'après l'estampe et d'après la bosse (détails et ensemble).	§ 1er. Dessin d'après des fragments d'architecture, figures décoratives, cariatides, vases ornés de figures, frises ornées. — Ensemble et détail de l'ordre dorique, de l'ordre ionique et de l'ordre corinthien.
	FIN.	§ 2. Dessin de la figure humaine et des animaux, d'après l'estampe et surtout d'après la ronde bosse.
		NOTA. Les photographies ne peuvent être admises comme modèles qu'autant qu'elles reproduisent des dessins des maîtres.

ÉCOLES PRIMAIRES.	ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES. (Instituteurs et institutrices.)	ENSEIGNEMENT SECONDAIRE CLASSIQUE. (Lycées et collèges.)
		CLASSE DE RHÉTORIQUE (16 ans). CLASSE DE PHILOSOPHIE. § 1er. Développements et applications des études précédentes. NOTA. Quelques leçons pourront être consacrées à l'étude de la tête d'après nature. § 2. Études de paysage d'après l'estampe. NOTA. Quand les circonstances le permettront, les élèves pourront être exercés à dessiner, d'après nature, des paysages et des édifices. FIN.

II. Dessin géométrique [1].

ÉCOLES PRIMAIRES.	ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES.
COURS ÉLÉMENTAIRE (néant). COURS MOYEN (de 9 à 12 ans). Emploi, au tableau, des instruments servant au tracé des lignes droites et des circonférences : règle, compas, équerre, rapporteur. On devra se borner, dans cette partie du cours, à faire comprendre aux élèves l'usage de ces instruments, dont ils acquerront le maniement dans le cours supérieur. COURS SUPÉRIEUR (de 12 à 13 ans). Exécution sur le papier, avec l'aide des instruments, des tracés géométriques qui ont été faits au tableau dans le cours moyen. Principes du lavis à teintes plates. Dessins reproduisant des motifs de décoration de surfaces planes ou d'un faible relief : carrelages, parquetages, vitraux, plafonds. Lavis, à l'encre de Chine et à la couleur, de quelques-uns de ces dessins.	PREMIÈRE ANNÉE. Emploi, au tableau des instruments pour le tracé des lignes droites et des circonférences : règle, équerre, compas, rapporteur. Exécution sur le papier, avec l'aide des instruments, des tracés géométriques qui ont été faits d'abord au tableau. Application à des motifs de décoration : *Instituteurs.* — Parquetage, carrelage, notions de dessin géométral, vitraux, panneaux, plafonds. *Institutrices.* — Broderies, dentelles, tapisseries. *Instituteurs.* — Relevé avec cotes et représentation géométrale au trait, à une échelle déterminée, de solides géométriques et d'objets simples : assemblage de charpente et de menuiserie, voussoirs, meubles, etc. *Instituteurs et institutrices.* — Principes du lavis à teinte plate. DEUXIÈME ANNÉE. Notions sur la ligne droite et le plan dans l'espace et sur les projections. Projections de solides géométriques et d'objets simples. — Notions pratiques sur le lavis. *Instituteurs.* — Copie et reproduction de plans de bâtiments et de machines; parties du bâtiment. — Organes de machines. Teintes conventionnelles : *Institutrices.* — Modèles de coupes de vêtements.

[1] Pour le dessin géométrique dans l'enseignement classique, voir le programme précédent des classes de sixième, de cinquième et de quatrième (NOTA. Dans le courant de ces deux années, etc.).

ÉCOLES PRIMAIRES.	ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES.
	TROISIÈME ANNÉE.
Relevés, avec cotes et représentation géométrale au trait, de solides géométriques et d'objets simples, tels qu'assemblages de charpente et de menuiserie, dispositions extérieures d'appareils de pierre de taille, grosses pièces de serrurerie, meubles les plus ordinaires, etc. — Emploi du lavis pour exprimer la nature des matériaux. Lavis des plans et des cartes.	*Instituteurs.* — Dessin de bâtiments et dessin de machines. Relevé, avec cotes, d'un édifice et des principaux détails de la construction; croquis et mise au net à une échelle déterminée. — Relevé, avec cotes, de machines et de quelques organes convenablement choisis; croquis et mise au net à une échelle déterminée. *Instituteurs et institutrices.* — Copie et rédaction de plans et de cartes topographiques. Exercices de lavis des plans et des cartes.

Comme complément à ces programmes, la Commission qui les avait élaborés dressa une liste de modèles spéciaux à chaque établissement et correspondant à chaque article.

DIRECTION DE L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.

COLLECTION DES LYCÉES.

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
//	Grammaire Cernesson	16 00	Ducher.
//	Deux premiers cahiers d'élève de Cernesson	1 40	*Idem.*
	Dix grandes planches de dessin géométrique de Cernesson	7 00	*Idem.*
//	Premier cahier du cours moyen de Cernesson	0 70	*Idem.*
//	Cinq solides géométriques en zinc	22 75	Delagrave.
//	Cinq solides géométriques en fil de fer non développables	18 00	*Idem.*
//	Dix modèles, plan sur plan, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12.	28 00	*Idem.*
//	Dessin géométrique de Tronquoy, deux atlas et un livre de texte	17 00	*Idem.*
//	Perspective élémentaire d'Ottin, texte et cahier	0 59	Hachette.
2839	Denticules	5 25	Beaux-Arts.
2838	Perles agrandies	5 25	*Idem.*
2739	Oves restaurés	7 13	*Idem.*
2740	Rais de cœur restaurés	5 25	*Idem.*
2942	Frise grecque restaurée	3 75	*Idem.*
2936	Rosace renaissance	10 50	*Idem.*
2935	*Idem*	10 50	*Idem.*
2934	*Idem*	10 50	*Idem.*
2933	*Idem*	10 50	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
1085	Feuille d'acanthe du temple des Dioscures	16 50	Beaux-Arts.
2777	Feuille d'acanthe du temple de Mars Vengeur	13 50	*Idem.*
1086	Rosace-fleuron	16 50	*Idem.*
2842	Stèle (Musée du Louvre)	5 25	*Idem.*
405	Stèle	2 25	*Idem.*
406	*Idem*	1 88	*Idem.*
751	*Idem*	2 25	*Idem.*
2742	Frise du Capitole restaurée	9 00	*Idem.*
2741	Frise avec rinceaux restaurée	9 00	*Idem.*
2769, 2770	Entablement de l'ordre dorique	41 25	*Idem.*
2774, 2776	Entablement de l'ordre ionique	37 50	*Idem.*
1143	Tête écorchée d'Houdon	4 88	*Idem.*
1932	Esclave de Michel-Ange (masque)	2 63	*Idem.*
1497	Junon (masque)	2 63	*Idem.*
2146	Dante (masque)	1 88	*Idem.*
2746	Junon Ludovisi (masque col.)	24 00	*Idem.*
1589	Ariane (masque)	2 63	*Idem.*
1349	Omphale (masque)	4 88	*Idem.*
1376	Lucius Vérus (masque)	1 88	*Idem.*
//	Premier cahier du cours supérieur de Cernesson	0 70	Ducher.
2872	Ante	9 00	Beaux-Arts.
2768	Chapiteau dorique	18 75	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
2773	Chapiteau ionique..	21 00	Beaux-Arts.
2826 / 2827	Entablement de l'ordre corinthien (3 pièces).....	120 00	*Idem.*
1171	Mascaron.....	3 75	*Idem.*
2696	*Idem*.....	4 50	*Idem.*
2697	*Idem*.....	4 50	*Idem.*
2778	Griffe de lion restaurée.....	11 25	*Idem.*
2779	Griffe de panthère restaurée.....	9 00	*Idem.*
101[b]	Griffon.....	3 37	*Idem.*
102	Chimère.....	2 25	*Idem.*
103	Griffon.....	2 25	*Idem.*
100	Chimère de l'École.	3 75	*Idem.*
2823	Base de l'ordre corinthien.....	30 00	*Idem.*
2868	Vase amphore.....	10 50	*Idem.*
2869	Vase cratère.....	12 00	*Idem.*
2870	Vase hydrie.....	13 50	*Idem.*
2625	Tête du molosse de Florence.....	6 00	*Idem.*
676	Tête du cheval de bronze.....	22 50	*Idem.*
//	Traité d'anatomie artistique du docteur Fau.....	9 00	Hachette.
//	Brochure explicative de l'Écorché de Caudron.....	2 00	*Idem.*
1271	Faune dansant (bas-relief).....	3 00	Beaux-Arts.
2941	Bas-relief du vase Borghèse.....	13 50	*Idem.*
1514	Retour de chasse...	3 00	*Idem.*
218	Faune à la panthère.	3 00	*Idem.*
540	Deux corybantes...	6 00	*Idem.*
1465	Main écorchée.....	1 13	*Idem.*
1552	Jambe écorchée....	2 25	*Idem.*
1477	Bras écorché.....	3 00	*Idem.*
2902	Écorché Caudron...	13 50	*Idem.*
1970	Pied de l'Hercule Farnèse.....	7 50	*Idem.*
1478 / 1479	Jambe du Faune à l'enfant.....	7 50	*Idem.*
2308 / 2309	Pieds d'Apollon....	7 50	Beaux-Arts.
1264	Bras de femme....	3 00	*Idem.*
1046	Bras d'homme et pectoral.....	5 25	*Idem.*
1471 / 1472	Jambes de Germanicus.....	7 50	*Idem.*
1206 / 1207	Pieds de la Vénus de Médicis.....	2 26	*Idem.*
1378	Torse de l'Amour grec.....	13 50	*Idem.*
2943	Torse d'Apollon....	22 50	*Idem.*
1102	Néron enfant (buste).	3 00	*Idem.*
1473	Brutus jeune (buste).	4 50	*Idem.*
1551	Caton (buste).....	5 25	*Idem.*
1451	Agrippa (buste)....	5 25	*Idem.*
1301	Voltaire (buste)....	11 25	*Idem.*
1558	Cicéron (buste)....	5 63	*Idem.*
1534	Auguste couronné (buste).....	7 50	*Idem.*
1648	Démosthènes (buste).	4 87	*Idem.*
1469	Brutus l'ancien (buste).....	15 00	*Idem.*
1233	Homère (buste)....	10 50	*Idem.*
1908	Platon (buste).....	13 50	*Idem.*
1374	Jupiter Trophonine (buste).....	4 50	*Idem.*
2772	Base de l'ordre ionique.....	16 50	*Idem.*
//	Appareil de Léonard de Vinci.....	12 50	Delagrave.
2824	Chapiteau corinthien.	112 50	Beaux-Arts.
1403	Chapiteau gothique.	12 00	*Idem.*
599	Chapiteau de Gaillon.....	6 00	*Idem.*
2912	Ornement restauré du monument choragique de Lysicrate.....	30 00	*Idem.*
1994	Tête de cariatide de la villa Albani...	22 50	*Idem.*
304	Vase forme Médicis.....	26 25	*Idem.*
1196	Vase de Londres, dit *Bacchanal*.....	16 50	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.	NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.				fr. c.	
1075	Ornement courant du temple de Dioscures.....	22 50	Beaux-Arts.	369	Vache (bas-relief)..	2 63	Beaux-Arts.
				368	Taureau	2 63	*Idem.*
560	Frise du forum de Trajan (partie de).	45 00	*Idem.*	2815	L'Achille Borghèse (statuette).....	26 25	*Idem.*
2431	Bas-relief égyptien..	4 50	*Idem.*	2816	Le Discobole (statuette).....	26 25	*Idem.*
2430	*Idem*.....	6 50	*Idem.*	2818	Le Faune au chevreau (statuette).	82 50	*Idem.*
2435	*Idem*.....	4 50	*Idem.*	1337	Uranie (statuette)..	52 50	*Idem.*
2436	*Idem*.....	4 50	*Idem.*	2814	L'Esclave de Michel-Ange (statuette)..	26 25	*Idem.*
1316	Chien de Benvenutto Cellini.....	9 00	*Idem.*	1388	Le tireur d'épine (statuette).....	41 25	*Idem.*
220	Lustration d'une vache allaitant...	4 50	*Idem.*	864	Faune dansant (statuette).....	26 25	*Idem.*
2088	Taureau ronde bosse (Vat.).....	10 50	*Idem.*	2919	Le Gladiateur combattant (statuette).	33 75	*Idem.*
2090	Tête de bélier (nature).....	10 50	*Idem.*	605	Sophocle (statuette).	108 75	*Idem.*

COLLECTION DES COLLÈGES.

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.	NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.				fr. c.	
//	Grammaire élémentaire de dessin de Cernesson.....	16 00	Ducher.	2839	Denticules.....	5 25	Beaux-Arts.
				2838	Perles agrandies...	5 25	*Idem.*
				2739	Oves restaurés.....	7 13	*Idem.*
//	Les deux premiers cahiers d'élèves de Cernesson.....	1 40	*Idem.*	2740	Rais de cœur restaurés.....	5 25	*Idem.*
//	Grandes planches de Cernesson.....	7 00	*Idem.*	2942	Frise grecque restaurée.....	3 75	*Idem.*
//	Les deux cahiers du cours moyen de Cernesson.....	1 40	*Idem.*	2936	Rosace simple renaissance.....	10 50	*Idem.*
				2934	*Idem*.....	10 50	*Idem.*
//	Cinq solides géométriques en zinc...	22 75	Delagrave.	1085	Feuille d'acanthe du temple de Dioscures.....	16 05	*Idem.*
//	Cinq solides en fil de fer non développable.....	18 00	*Idem.*	2777	Feuille d'acanthe restaurée du temple de Mars Vengeur.	13 50	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
1086	Rosace fleuron.....	16 50	Beaux-Arts.
2842	Stèle du Musée du Louvre.....	5 25	*Idem.*
405	Stèle.....	2 25	*Idem.*
406	*Idem*.....	1 88	*Idem.*
751	*Idem*.....	2 25	*Idem.*
2742	Frise du Capitole restaurée.....	9 00	*Idem.*
2741	Frise avec rinceaux restaurée.....	9 00	*Idem.*
2772	Base de l'ordre ionique.....	16 50	*Idem.*
2774 2776	Entablement de l'ordre ionique.....	37 50	*Idem.*
//	Perspective élémentaire d'Ottin (texte et planches).....	0 64	Hachette.
1143	Tête d'écorché de Houdon.....	4 88	Beaux-Arts.
1497	Masque de Junon...	2 63	*Idem.*
2146	Masque du Dante..	1 88	*Idem.*
1589	Masque d'Ariane...	2 63	*Idem.*
1349	Masque d'Omphale (Musée de Berlin).....	3 88	*Idem.*
1376	Masque de Lucius Verus.....	1 88	*Idem.*
//	Les deux cahiers du cours supérieur de Cernesson.....	2 80	Ducher.
2773	Chapiteau ionique..	21 00	Beaux-Arts.
2778	Griffe de lion restaurée.....	11 25	*Idem.*
102	Chimère (musée du Vatican).....	2 25	*Idem.*
100	Griffon ou chimère de l'École des beaux-arts.....	3 75	*Idem.* *Idem.* *Idem.*
2868	Vase amphore.....	10 50	
2869	Vase cratère.....	12 00	
2870	Vase hydrie.... ..	13 50	*Idem.*
2625	Tête du molosse du Musée de Florence.....	6 00	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
676	Tête du cheval de bronze du Musée de Florence.....	12 50	Beaux-Arts.
//	Traité d'anatomie artistique du docteur Fau.....	9 00	Hachette.
//	Planche explicative de l'Écorché de Caudron.....	2 00	*Idem.*
2721	Faune dansant (villa Albani).....	3 00	Beaux-Arts.
2941	Bas-relief provenant du vase Borghèse.	13 50	*Idem.*
1514	Retour de chasse...	3 00	*Idem.*
218	Faune à la panthère (Musée du Vatican).	3 00	*Idem.*
1465	Main écorchée.....	1 13	*Idem.*
1552	Jambe écorchée....	2 25	*Idem.*
1477	Bras écorché.....	3 00	*Idem.*
2902	Écorché Caudron du docteur Fau....	13 50	*Idem.*
1970	Pied de l'Hercule Farnèse.....	7 50	*Idem.*
1478	Jambe de Faune à l'Enfant.....	3 75	*Idem.*
1479	*Idem*.....	3 75	*Idem.*
1264	Bras de femme....	3 00	*Idem.*
1046	Bras d'homme avec pectoral.....	5 25	*Idem.*
1471	Jambe de Germanicus.....	3 75	*Idem.*
1472	Jambe de Germanicus.....	3 75	*Idem.*
1378	Torse de l'Amour grec.....	13 50	*Idem.*
1473	Brutus jeune (buste).	4 00	*Idem.*
1451	Agrippa (buste)....	5 25	*Idem.*
1301	Voltaire, de la Comédie française (buste).....	11 25	*Idem.*
1558	Cicéron (buste)....	5 63	*Idem.*
1808	Platon (buste).....	13 50	*Idem.*

COLLECTION DES ÉCOLES NORMALES.

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.	
//	Deux premiers cahiers d'élève de Cernesson.....	1 40	Ducher.
//	Dix grandes feuilles de Cernesson....	7 00	*Idem.*
//	Perspective élémentaire d'Ottin et cahier.....	0 59	Hachette.
//	Dix planches dessinées par L. Cognet, nos 1, 2, 3, 6, 9, 14, 15, 17, 19, 22.....	4 80	Delarue.
//	Six planches du cours d'ornement par Grellet, nos 3, 8, 14, 20, 46, 48.	5 40	*Idem.*
//	Une planche représentant les ordres.	5 50	Monrocq.
//	Planche explicative du docteur Fau..	2 00	Hachette.
//	Onze planches du cours de Barque, nos 34, 36, 38, 40, 50, 52, 55, 59, 63, 68, 69.	17 60	Goupil.
//	Têtes esquissées et ombrées, vingt photographies d'après les grands maîtres.....	71 20	Braun.
//	La grammaire élémentaire de Cernesson.....	16 00	Ducher.
//	Instruments pour l'étude au tableau, règle graduée, etc.	9 40	Delagrave.
//	Assemblages de charpente et de menuiserie (douze pièces).....	52 50	Hachette.
//	Huit modèles d'ornement, plan sur plan, de la collection dite *de l'école des Arts décoratifs.*	22 40	Delagrave.
//	Cinq solides géométriques en zinc...	22 75	Delagrave.
//	Cinq solides en fil de fer non développables.....	18 00	*Idem.*
2839	Denticules.....	5 25	Beaux-Arts.
2838	Perles agrandies...	5 25	*Idem.*
2740	Rais de cœur restaurés.....	5 25	*Idem.*
2739	Oves restaurés.....	7 12	*Idem.*
2777	Feuille d'acanthe restaurée.....	13 50	*Idem.*
406	Stèle.....	1 88	*Idem.*
2741	Frise avec rinceaux restaurée.....	9 00	*Idem.*
2742	Frise du Capitole restaurée.....	9 00	*Idem.*
2942	Frise grecque restaurée.....	3 75	*Idem.*
2852	Piédestal.....	4 88	*Idem.*
2872	Ante.....	9 00	*Idem.*
2778	Griffe de lion restaurée.....	11 25	*Idem.*
676	Tête du cheval de Florence.....	22 50	*Idem.*
2062	Panneau, enfant et rinceaux.....	4 10	*Idem.*
2625	Tête du molosse de Florence.....	6 00	*Idem.*
2743	Combat d'amazones (bas-relief d'Éphèse).....	52 50	*Idem.*
2843	Ptolémée et Arsinoé (camée).....	1 50	*Idem.*
2745	Trois villes personnifiées.....	16 50	*Idem.*
2902	Écorché de Caudron.	13 50	*Idem.*
1477	Bras écorché.....	3 00	*Idem.*
1552	Jambe écorchée....	2 25	*Idem.*
1477	Jambe de Germanicus.....	3 75	*Idem.*
1046	Bras d'homme avec pectoral.....	5 25	*Idem.*

NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.	NUMÉROS DES CATALOGUES.	DÉSIGNATION des MODÈLES.	PRIX.	ÉDITEURS.
		fr. c.				fr. c.	
1476	Minerve (masque)..	2 62	Beaux-Arts.	2767	Ordre dorique.....	60 00	Beaux-Arts.
1418	Ariane (buste).....	11 25	*Idem.*	2822	Ordre corinthien...	262 50	*Idem.*
1433	Antinoüs (buste)...	15 00	*Idem.*	2818	Le Faune au chevreau (statuette).	82 57	*Idem.*
1441	Agrippa (buste).....	5 25	*Idem.*	1388	Le tireur d'épine (statuette).....	37 50	*Idem.*
1301	Voltaire (buste)....	11 25	*Idem.*	2920	Vénus de Milo (statuette).....	22 50	*Idem.*
2746	Junon Ludovisi (masque col.).....	24 00	*Idem.*	2815	Achille (statuette)..	26 25	*Idem.*
1195	Vase Sosibius	14 50	*Idem.*	2919	Le Gladiateur (statuette).....	33 75	*Idem.*
2868	Vase amphore.....	10 50	*Idem.*				
2869	Vase cratère.....	12 00	*Idem.*				
2870	Vase hydrie.....	13 50	*Idem.*				
1994	Tête de cariatide...	22 50	*Idem.*				
2771	Ordre ionique.....	75 80	*Idem.*		TOTAL.....	1,221 00	

NOTA. Le Comité des inspecteurs est en train de dresser une liste complémentaire des modèles correspondant également à chacun des paragraphes du programme.

Tous les lycées, les collèges et les écoles normales primaires sont actuellement pourvus de cette collection de modèles suivant pas à pas les programmes de manière à en faciliter l'application aux professeurs. MM. les inspecteurs sont chargés d'en surveiller la stricte exécution, et dans tous les établissements bien organisés ces modèles doivent être classés à l'avance dans une salle de dépôt et dans leur ordre d'étude — modèles à deux dimensions (modèles muraux), solides géométriques en fil de fer et en bois, ornements d'un faible relief, ronde bosse, vases, chapiteaux, masques, bustes, extrémités, torses et figures entières.

Le choix de ces modèles a été fait avec le plus grand soin non seulement au point de vue pédagogique, mais au point de vue de l'art lui-même. Les plus beaux spécimens de l'art de toutes les époques y sont représentés, depuis l'art égyptien et l'art grec jusqu'à notre art national du XVIIIe siècle. L'importance de cette collection permet aux professeurs de faire suivre à leurs élèves, en les leur démontrant, la filiation des formes dans les écoles d'art qui se sont succédé, particulièrement dans l'art grec qui est l'origine du grand art européen et auquel nous devons la science des proportions, la beauté et l'unité de l'ensemble, le choix admirable des détails et la perfection de l'exécution. Elle permet, en outre, de faire ressortir les relations qui existent entre différents membres d'une architecture ou d'un ornement au double point de vue du style et de l'effet, les modifications que subissent les formes et l'exécution suivant la matière employée. Les grandes influences qui ont modifié la marche des arts et qui forment

ses époques caractéristiques sont mises successivement sous les yeux des élèves. La théorie des proportions du corps humain, cette science à laquelle se sont attachés presque tous les grands maîtres à la recherche de la beauté dans ce qu'elle a de plus absolu, fait aussi partie des programmes, et les belles figures telles que le *Doryphore*, l'*Achille*, le *Discobole*, etc. en permettent l'étude. L'anatomie tient aussi sa place essentielle.

Tous les beaux exemples qui figuraient à l'Exposition, et qui forment ce petit musée destiné à s'augmenter encore, sont de nature à servir au développement des idées sur l'art et constituent des sources d'informations aussi respectables que les textes.

M. Eugène Guillaume, dans son idée générale d'un enseignement élémentaire des beaux-arts appliqués à l'industrie, trace de main de maître quelques pages sur ce sujet, dont on nous saura gré de donner l'extrait suivant :

L'heureuse idée d'appeler l'art à faire ainsi subsidiairement sa propre histoire mérite d'être largement étendue; les exemples qui en ont été donnés ne peuvent manquer d'être suivis.

Partant de là, ne serait-ce pas créer une source de vif intérêt pour l'élève que de lui montrer, tandis qu'il traduit les poètes, des collections de monuments anciens inspirés directement par eux ou se rapportant simplement aux sujets qu'ils ont chantés? Citons parmi les recueils de ce genre, d'ailleurs contenus en germe dans la *Galerie mythologique* de Millin, la *Galerie homérique* d'Inghirami, la *Galerie héroïque* d'Owerbeck, les monuments inédits d'antiquité figurée grecque, étrusque et romaine, cycle héroïque contenant l'*Achilléide*, l'*Orestéide*, l'*Odysséide*, par Raoul Rochette, etc. L'*Iliade* et l'*Odyssée*, bien antérieures à toute œuvre d'art proprement dite, renferment toutes les aspirations de la Grèce déjà si profondément artiste et tout ce que le langage peut exprimer d'idées propres à un art qui eût été déjà parfait. Il est fort peu des épithètes d'Homère qui n'aient un sens plastique ou qui ne se rapportent à un effet pittoresque. Les vases grecs, sur lesquels il existe tant de publications, abondent en sujets qui, par leur style et leur expression simples et grandioses, semblent un éloquent commentaire des plus anciennes traditions cosmogoniques et héroïques. Disons aussi que tout ce qui concerne le costume reste incompréhensible sans les monuments. Quel ouvrage, d'ailleurs, plus capable d'intéresser les élèves qui expliquent les historiens et les orateurs que l'*Iconographie grecque et romaine* de Visconti? Est-il un écolier intelligent qui ne soit désireux de connaître l'image de chacun de ces grands hommes dont le nom est comme le résumé et l'œuvre comme l'idéal de quelque partie du génie? Si l'on passe au caractère moral, la supériorité sereine d'un Périclès, la sensibilité d'un Euripide, la pénétration et l'ironie d'un Ménandre, la contention d'esprit d'un Démosthène, éclatent sur leur visage par des traits qu'on ne peut plus oublier dès qu'on les a vus une fois. En même temps, quels documents plus propres à l'histoire de l'aristocratie romaine, que ces têtes de patriciens dans lesquelles l'énergie militaire et la gravité sacerdotale s'allient si étroitement à la dureté du légiste et du financier? L'étude plus complète de l'homme, celle qui, en évoquant son image, le fait revivre dans son extérieur et dans le type qu'ont revêtu ses facultés, ne viendrait-elle pas enrichir le domaine des humanités? Nous irons plus loin. Un bas-relief chorégique, ou celui qui a pour sujet Bacchus chez Icarius, ou encore cet autre qui représente Eurydice entre Orphée et Mercure, la statue d'Aristide enveloppé d'un étroit manteau dans l'attitude austère que les usages de la tribune imposaient aux orateurs athéniens; quelque stèle funéraire ou l'un des vases nombreux que décorent les Bacchanales, sont on ne peut plus propres à faire comprendre le génie littéraire de la Grèce et le caractère riant et serein qu'y revêtait la vie. La manière naturelle d'exposer un sujet, la simplicité lumineuse de la forme, la savante retenue de l'expression, toutes les qualités qui, dans l'art de bien dire, constituent l'atticisme, ont été possédées par les artistes grecs au même degré que par les écrivains.

Le professeur de rhétorique rendrait un grand service en signalant ces rapprochements toutes les fois qu'il en aurait l'occasion, et en s'en autorisant pour les faire remarquer de ce que les œuvres de l'esprit, quelles que soient leurs formes, sont soumises aux mêmes lois générales, qu'elles sont justiciables de la même critique, et que, pour bien juger des arts, il est au moins sage de se régler d'après l'analogie qui, prise dans son acception la plus universelle est le dernier mot de tout savoir. Mais c'est surtout en philosophie qu'il serait possible de jeter d'une manière solide les bases d'un vrai critérium. Cette classe, replacée si justement au sommet de l'enseignement secondaire, est par malheur incomplètement suivie. Nous avons peu de goût pour ce qui est abstrait, et si l'on en jugeait d'après le *Traité des études*, de Rollin, dans lequel la philosophie se borne à la morale, ce serait une tradition déjà ancienne. Aujourd'hui les élèves en sont encore distraits par la préparation d'un examen auquel on désirerait, comme l'a dit [1] M. le Ministre de l'instruction publique, voir substituer un certificat de bonnes études. S'il en était ainsi, le professeur, plus libre, plus maître de sa classe, aurait le temps, à propos de l'étude de nos facultés et de l'origine de nos idées, d'appuyer davantage sur cette observation que, dans l'art, les conceptions ne se forment pas d'une manière isolée et que leur dignité dépend de la faculté dont elles dérivent; en un mot que la passion et l'intérêt ne sauraient être les sources de l'inspiration véritable, parce qu'en art comme en morale, le but doit être désintéressé. De même il sera toujours très important, tout en reconnaissant que l'art a une fin originale, de dire quelles sont les limites imposées au principe de son indépendance. Réfuter la doctrine qui tend à confondre l'idée du beau avec la sensation de l'agréable; montrer que le beau ne se ramène ni à l'utilité ni à la convenance (bien qu'il puisse prêter à l'une et à l'autre un attrait souverain), et que le sentiment qu'il excite diffère du désir, c'est traiter par l'un de ses côtés le problème moral le plus élevé. Distinguer entre le caractère et la beauté, entre le beau et le sublime, ces deux formes de l'idéal, définir la loi générale de l'art qui est l'expression, classer les arts, déterminer leur domaine et faire voir qu'ils ne gagnent rien à empiéter les uns sur les autres, c'est prémunir les esprits contre tous les entraînements auxquels est exposée une époque inquiète et curieuse comme la nôtre. Les dignes agrégés de l'Université excelleraient à remplir complètement une telle tâche, et, sans aller encore jusqu'à l'esthétique, le cours de philosophie critique préparerait à l'art de sérieux appréciateurs.

En recevant ces bons enseignements, les élèves des lycées pourraient, sans aucun préjudice, donner relativement peu de temps au dessin lui-même. C'est par le niveau des idées et non par de vains talents d'amateurs que doit s'établir le genre de supériorité qui convient aux classes élevées de la société. L'opinion publique serait plus autorisée si les hommes du monde, éclairés par leurs études et placés d'ailleurs au-dessus de l'intérêt pouvaient la diriger, tandis qu'à présent on les voit subir les caprices de la mode ou les inspirer, et que sous le rapport de la théorie comme de la pratique de l'art, ils sont exposés à se trouver fort inférieurs aux intelligents ouvriers de nos industries.

Est-ce une utopie? L'éducation des gens du monde ne serait-elle pas plus parfaite si l'union des arts avec les lettres était rendue plus étroite dans l'enseignement universitaire, et si l'art y était continuellement relevé par le soin que l'on aurait de le rattacher à nos plus nobles facultés? Au sommet des études, l'École d'Athènes a prouvé combien cette union pouvait être féconde; nous voudrions qu'elle fût consacrée dès les classes de grammaire, et que, après avoir été présentée comme une des plus vivantes expressions du sentiment religieux, comme une des sources de l'histoire et l'indispensable auxiliaire de l'intelligence littéraire, elle fût rattachée, sous le rapport de la critique, aux principes qui règlent toutes nos productions réfléchies, et, sous le rapport de son origine, aux idées constitutives de l'esprit humain.

Ce que l'éminent statuaire disait en 1866 est bon encore à rappeler aujourd'hui,

[1] M. Duruy, alors ministre.

l'enseignement s'adressant à la jeunesse des lycées ne saurait être trop fortifié. Ne serait-il pas désirable, en effet, que des jeunes gens qui seront appelés un jour dans le monde à juger des arts et à les encourager fussent mieux préparés à le bien faire? Et l'on se demande pourquoi les idées générales sur l'art ne sont pas exposées davantages où l'enseignement littéraire, philosophique et scientifique prépare si heureusement les esprits à les recevoir.

En dehors des établissements universitaires, les écoles de dessin et de beaux-arts ont été comprises pour une large part dans la répartition de nombreux et beaux modèles remplaçant partout les mauvaises estampes en usage jusque-là dans la plupart des cours. On a compris qu'en présence des progrès considérables réalisés au point de vue de l'art par les industries rivales de celles de la France, il importait de favoriser spécialement l'étude du dessin; parmi les institutions qui ont été créées dans ce but, il faut citer en première ligne l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, fondée en 1864, qui a organisé des expositions périodiques, des cours spéciaux, des lectures et des conférences de nature à propager les connaissances artistiques les plus essentielles à l'ouvrier, des concours entre tous les artistes français et entre les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements.

Comme on le voit, un grand mouvement se produisit alors. La Ville de Paris, de son côté, multipliait ses efforts, créait de nouvelles écoles, faisait enseigner le dessin dans les écoles primaires par des professeurs spéciaux.

Le Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts ne pouvait rester en arrière: il s'efforça, comme nous pourrons nous en rendre compte, à donner au dessin l'importance qu'il mérite et à le faire servir aux besoins des branches les plus élevées comme les plus modestes de la production de notre pays.

Frappé de cette pénurie de professeurs, que les inspecteurs avaient constatée une fois de plus, lors de leur inspection générale, le Ministère de l'instruction publique institua, au mois d'août 1879, un examen pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin. Cet examen portait sur : 1° le relevé géométral d'un objet usuel; 2° la mise en perspective du même objet (une coupe avait été choisie); 3° le dessin d'un ornement en relief; 4° une figure d'après l'antique : un jour était donné pour l'exécution de chaque épreuve. Les deux dernières journées étaient consacrées aux épreuves pédagogiques et aux interrogations sur la perspective, sur l'anatomie et sur l'histoire de l'art. Quatre-vingt-dix candidats s'étaient présentés, trente furent reçus.

En présence des résultats satisfaisants de cette première tentative, l'Administration décida qu'une session annuelle d'examens aurait lieu à Paris et soumit un décret préparé en ce sens à la signature du Président de la République. Ces examens se trouvaient divisés en deux degrés : le premier degré comportant les matières de l'examen de 1879 et le second degré ou degré supérieur comprenant des épreuves éliminatoires et des épreuves plus fortes.

Le programme de ces examens est ainsi conçu :

PREMIER DEGRÉ.

1° Épreuves graphiques [1].

I. Mise en perspective d'un objet simple, tel que : solide géométrique, fragment d'architecture, vase simple, balustre, etc.

Le candidat est tenu de donner sur la même feuille : 1° un dessin ombré de l'objet placé devant lui; 2° un plan, une élévation et, s'il y a lieu, une coupe du même objet.

II. Dessin d'un ornement en relief : rinceau, rosace ou chapiteau.

III. Dessin d'une figure d'après l'antique (plâtre).

Ces épreuves sont éliminatoires (Arrêté ministériel du 3 janvier 1885).

2° Épreuves orales.

Explications orales sur la représentation géométrale et sur la mise en perspective d'un objet simple : tabouret, table, piédestal, moulure, vase, etc. Question sur les ombres.

Dessiner au tableau un fragment d'architecture (explications orales) [2].

Dessiner au tableau et expliquer sommairement la structure et les proportions de l'homme [3].

3° Épreuves pédagogiques.

Correction d'un dessin de perspective [4], d'un dessin d'ornement [5] et d'un dessin de figure [6], explications orales sous forme de leçons.

[1] Voir, pour les explications complémentaires, les programmes-annexes.

[2] Ces explications porteront principalement sur le fragment d'architecture grecque ou romaine présenté au candidat. Il en détaillera les éléments constitutifs, en indiquant l'emploi et la fonction, faisant ainsi connaître dans quelle mesure il s'est familiarisé avec les différents ordres antiques et les principaux points de l'histoire de l'architecture.

[3] *a.* Les questions à poser aux candidats concerneront : 1° divisions de la tête, leur nombre; les relations de grandeur que les différentes parties du visage et le crâne ont par rapport à la tête ou entre elles; 2° les proportions du corps humain tout entier en prenant pour mesure la tête et ses parties.

b. Comme épreuve graphique, on demandera au candidat de dessiner au tableau, d'une manière sommaire et conformément à ses réponses : 1° la tête avec ses divisions et ses proportions; 2° l'ensemble de la figure dans une pose très simple, les jambes rapprochées et les mains au corps, en indiquant les proportions du corps et des membres, la tête avec ses divisions étant prise pour unité de mesure.

[4] Le candidat devra signaler les erreurs de tracé d'une épure placée sous ses yeux, puis corriger ces erreurs. Un tableau noir sera mis à sa disposition.

[5] En présence du plâtre qui a servi de modèle.

[6] On présentera au candidat l'un des dessins qui viennent d'être exécutés pour le concours ou pour tout autre dessin dont on aura le modèle, et on l'invitera à le corriger. Se plaçant donc devant le modèle et parlant comme s'il s'adressait à un élève, le candidat fera méthodiquement ressortir les défauts de l'ouvrage qui lui est soumis.

En conséquence, il entrera dans des explications de nature à démontrer comment on doit procéder à l'exécution d'un dessin. Il dira comment on détermine d'abord son horizon et ses aplombs; comment il faut chercher l'ensemble de son modèle en se rendant compte de son mouvement et de ses proportions, en se pénétrant de son aspect et de son caractère. Puis il entrera dans l'examen des formes en se basant, pour ses corrections, sur l'anatomie, en commençant par les galbes et en finissant par des observations de détails. Au cours de ces corrections, il devra entrer dans des considérations propres à faire ressortir la signification et les beautés du modèle.

PROGRAMMES-ANNEXES.

PREMIER DEGRÉ.

Perspective.

I. Définition de la perspective. — Angle optique. — Horizon. — Tableau. — Point de fuite principal. — Points de distance. Perspective des lignes horizontales : perpendiculaires au plan du tableau; — parallèles au plan du tableau; — formant avec le tableau un angle de 45°.

Perspective de figures géométriques situées dans un plan horizontal et dont les côtés sont perpendiculaires ou parallèles au plan du tableau. — Polygones réguliers et comparativement géométriques. — Perspective du cercle.

II. Points de fuite accidentels fixés sur la ligne d'horizon.

Perspective des lignes horizontales formant un angle quelconque avec le plan du tableau.

Polygones irréguliers situés dans un plan horizontal.

Division des lignes horizontales.

III. Perspective des hauteurs. — Mise en perspective de lignes verticales inégalement éloignées du tableau.

Objets usuels, solides géométriques et fragments d'architecture dont les faces sont perpendiculaires ou parallèles au plan du tableau (vues de front). — Vases, balustres.

Perspective de solides géométriques et de fragments d'architecture dont les faces principales forment un angle quelconque avec le tableau (vues obliques).

IV. Points de fuite accidentels situés au-dessus ou au-dessous de la ligne d'horizon.

Solides géométriques placés sur des plans inclinés.

Divisions des lignes situées dans un plan formant un angle quelconque avec le plan du tableau.

Ombres.

Déterminer les ombres propres de solides géométriques — d'objets usuels.

Déterminer les ombres portées par ces corps les uns sur les autres et sur les surfaces qui les environnent, le soleil étant au delà ou en deçà du plan du tableau; — dans le plan du tableau.

RELEVÉ GÉOMÉTRAL.

Principes de relevé géométral. — Projection des corps. — Plan. — Coupe. — Élévation. — Relevé d'un fragment d'architecture. — Représentation d'ornements tracés sur des surfaces courbes.

OMBRES GÉOMÉTRALES.

Généralités. — Ombres propres. — Ombres portées. — Méthodes générales de recherche des ombres. — Principes généraux. — Conventions. — Rayon à 45°. — Cube de lumière.

Déterminer les ombres propres et les ombres portées de solides géométriques et d'un fragment d'architecture.

ANATOMIE.

I. Principales divisions du squelette; désignation des parties osseuses sensibles à travers la peau.

Du thorax.

Du bassin.
Du membre supérieur : clavicule et omoplate, humérus, os de l'avant-bras, main en général.
Du membre inférieur : fémur, saillies, articulation du genou, tibia et péroné, pied en général.
Du crâne et de la face.
De la mâchoire inférieure.

II. Musculature superficielle.
Du dos (trapèze et grand dorsal).
De la face antérieure du cou (sterno-cléido-mastoïdien), du thorax (grand pectoral), de l'abdomen (grand droit).
Muscles superficiels des membres et plus spécialement : pour l'épaule, le deltoïde.
Pour le bras : biceps, triceps.
Pour l'avant-bras et la main : long supinateur, fléchisseurs, extenseurs.
Pour la hanche : le grand fessier.
Pour la cuisse : couturier, triceps.
Pour la jambe : les jumeaux, le jambier antérieur, les péroniers.

III. Des proportions du corps :
De la tête comme commune mesure.
Proportions des hanches et des épaules dans les deux sexes.
Proportions des parties de la tête.

HISTOIRE DE L'ART.

Antiquité.

Égypte. — Caractères généraux de l'architecture et de la sculpture égyptiennes
Ornementation des temples.

Grèce. — Constructions cyclopéennes et pélasgiques; exemples dans la Grèce proprement dite.
Dispositions des temples.
Explications sur les ordres dorique, ionique et corinthien; monuments de la Grèce, de la Grande-Grèce et de la Sicile, encore subsistants, où ces ordres ont été employés.
Désignation des principales moulures et de leurs ornements.
Décorations des frontons et des entablements. Ornementation des stèles.
Vases. — Céramique.
Œuvres principales de la sculpture grecque arrivées jusqu'à nous. Noms des principaux artistes.
Italie. Origine de l'art romain.
Explications sur l'ordre toscan; exemples de son emploi dans l'antiquité.
Explications sur l'ordre corinthien; en indiquer les plus belles applications sur des monuments antiques subsistants.
Interrogations sur les édifices de style exclusivement romain, situés en Italie et dans le midi de la France.
Ornementation des frises et des moulures.
Bas-empire, époques mérovingienne et carlovingienne.

Italie, empire d'Orient et France. — Origine et disposition primitive de la basilique chrétienne. Caractère particulier de l'architecture byzantine. Ordonnance des monuments religieux de style byzantin; leur ornementation.

Moyen âge.

France. — Indiquer la disposition générale d'une église romane; exemples pris en France.
Ornements propres au style roman.
Préciser le caractère du style ogival.
Plan d'une cathédrale française.
Ornementation des édifices de style ogival; où est-elle le plus souvent puisée?
Citer les plus beaux monuments de l'architecture ogivale : églises, palais, demeures féodales.
Citer les noms des architectes connus de cette période.

Temps modernes.

France. — Caractères de l'ornementation sous la Renaissance; exemples à l'appui.
Quelles modifications subit l'architecture française au XVIIe siècle; quelles modifications au siècle suivant.
Exemples :
Nommer les plus grands artistes français des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Préciser leurs œuvres.

DEGRÉ SUPÉRIEUR [1].

1° *Épreuves graphiques.*

I. Mise en perspective d'un objet tel que : objet usuel, fragment d'architecture, vase orné, chapiteau, etc.

II. Dessin d'une figure d'après l'antique.
Ces deux épreuves sont éliminatoires.

III. Dessin d'un ornement en relief.

IV. Dessin d'une figure entière d'après nature.

V. Dessin d'une tête d'après nature et de grandeur naturelle.

VI. Épreuve d'anatomie.

2° *Épreuves orales.*

I. Explications orales sur la représentation géométrale et sur la mise en perspective d'un objet simple : tabouret, table, piédestal, moulures, etc. Questions sur les ombres.

II. Dessiner au tableau un fragment d'architecture (explication orale) [2].

III. Dessiner au tableau et expliquer sommairement la structure et les proportions de l'homme [3].

[1] Voir, pour les explications complémentaires, les programmes-annexes.

[2] Ces fragments seront empruntés indifféremment à une époque quelconque de l'art architectural. Le candidat, par ses explications, fera preuve de la connaissance des différents styles et de l'histoire de l'architecture. Il expliquera le rôle et le caractère du fragment présenté, en raison de l'époque à laquelle il appartient.

[3] Les questions à poser au candidat concerneront : 1° les divisions de la tête, leur nombre, les relations de grandeur que les différentes parties du visage et le crâne ont entre elles ou par rapport à la tête; 2° les proportions du corps humain tout entier, en prenant pour mesure la tête et ses parties.

Comme épreuve graphique, on demandera au candidat de dessiner au tableau, d'une manière sommaire et conformément à ses réponses : 1° la tête

3° *Épreuves pédagogiques.*

I. Correction d'un dessin de perspective [1].

II. Correction d'un dessin d'ornement [2].

III. Correction d'un dessin de figure [3].

Dans ces trois corrections, qui devront affecter la forme de leçons, le candidat sera tenu de répondre aux diverses questions des membres du jury, sur la perspective, l'ornement et l'anatomie.

PROGRAMMES-ANNEXES.

DEGRÉ SUPÉRIEUR.

Perspective.

I. Définition de la perspective. — Angle optique. — Horizon. — Tableau. — Point de fuite principal. — Points de distance. — Réduction des points de distance.

Perspective des lignes horizontales : perpendiculaires au plan du tableau; — parallèles à ce plan; — formant avec le tableau un angle de 45°.

Perspective de figures rectilignes situées dans un plan horizontal et dont les côtés sont perpendiculaires ou parallèles au plan du tableau; compartiments géométriques. — Perspective du cercle. — Courbes quelconques situées dans un plan horizontal. — Mise au carreau.

II. Points de fuite accidentels situés sur la ligne d'horizon; points de distance qui leur correspondent; réductions de ces points de distance. — Perspective des lignes horizontales formant un angle quelconque avec le plan du tableau. — Polygones irréguliers situés sur un plan horizontal. — Compartiments géométriques présentés sous un angle quelconque. — Division des lignes horizontales.

III. Perspective des hauteurs. — Mise en perspective de lignes verticales inégalement éloignées du tableau. — Objets usuels et fragments d'architecture dont les faces sont perpendiculaires ou parallèles au plan du tableau (vues de front). — Voûte en berceau. — Voûte d'arête. — Voûte ogivale. — Vases. — Balustres. — Perspective de solides géométriques, de fragments d'architecture ou d'ornement, dont les faces principales forment un angle quelconque avec le tableau (vues obliques). —

avec ses divisions et ses proportions; 2° l'ensemble de la figure dans une pose très simple, les jambes rapprochées et les mains au corps, en indiquant les proportions du corps et des membres, la tête avec ses divisions étant prises pour unité de mesure.

(1) Le candidat devra signaler les erreurs de tracé d'une épure placée sous ses yeux, puis corriger ces erreurs. Un tableau noir sera mis à sa disposition.

(2) En présence du plâtre qui a servi de modèle.

(3) On présentera au candidat l'un des dessins qui viennent d'être exécutés pour le concours, ou tout autre dessin dont on aura le modèle, et on l'invitera à le corriger. Se plaçant donc devant le modèle et parlant comme s'il s'adressait à un élève, le candidat fera méthodiquement ressortir les défauts de l'ouvrage qui lui est soumis. En conséquence, il entrera dans des explications de nature à démontrer comment on doit procéder à l'exécution d'un dessin. Il dira comment on détermine d'abord son horizon et ses aplombs; comment il faut chercher l'ensemble de son modèle en se rendant compte de son mouvement et de ses proportions, en se pénétrant de son aspect et de son caractère. Puis il entrera dans l'examen des formes en se basant, pour ses corrections, sur l'anatomie, en commençant par les galbes et en finissant par des observations de détail.

Méthode dite «de la corde de l'arc». — Voûte d'arête. — Voûte en arc de cloître. — Voûte ogivale. — Assemblages de solides géométriques, ou d'objets usuels, présentés sous un angle quelconque.

IV. Points de fuite accidentels situés au-dessus ou au-dessous de la ligne d'horizon. — Assemblages de solides géométriques inclinés et vus sous un angle quelconque. — Division des lignes situées dans un plan formant un angle quelconque avec le tableau.

Ombres.

Déterminer les ombres propres de solides géométriques et d'objets usuels.

Déterminer les ombres portées par ces corps les uns sur les autres et sur les surfaces qui les environnent. — Ombre d'une niche, — d'une voûte en berceau, le soleil étant : 1° au delà ou en deçà du plan du tableau; 2° dans le plan du tableau. — Ombres produites par les lumières artificielles dites *lumières au flambeau*. — Réflexion des objets sur une nappe d'eau.

RELEVÉ GÉOMÉTRAL.

Principe du relevé géométral. — Projection des corps. — Plan. — Coupe. — Élévation. — Relevé d'un fragment d'architecture, d'un vase. — Ornements tracés sur les surfaces courbes.

OMBRES GÉOMÉTRALES.

Généralités. — Ombres propres. — Ombres portées. — Méthodes générales de recherche des ombres.

Principes généraux. — Conventions, rayon à 45°. — Cube de lumière. — Déterminer les ombres propres et les ombres portées d'un fragment d'architecture, — d'un vase, d'un assemblage de solides géométriques.

ANATOMIE.

I. Du squelette. — Symétrie de ses parties. — Direction des axes des divers segments du tronc et des membres.

Colonne vertébrale : sternum, côtes, clavicule et omoplate.

Du thorax en général.

Squelette de l'épaule et du bras : clavicule, omoplate, humérus. — Mouvements qui se passent dans l'articulation de l'épaule : rôle de l'omoplate et de la clavicule. — Mouvements de l'articulation du coude.

Os de l'avant-bras. — Mouvement de pronation et de supination : changements de formes qui en résultent.

Squelette du poignet (carpe) et de la main (métacarpe et phalanges).

Mécanisme de la main. — Mouvement d'opposition du pouce.

Squelette du bassin : caractères ostéologiques du bassin de l'homme et de la femme. — Articulation de la hanche : son mécanisme.

Du fémur : sa direction, saillie variable du grand trochanter selon les âges et les sexes. — Condyles du fémur : rotule, extrémités supérieures du tibia et du péroné; articulation du genou; son mécanisme. — Modelé de la face antérieure du genou lorsque la jambe est fléchie et lorsqu'elle est étendue.

Squelette de la jambe : fixité des os; parallèle de la jambe et de l'avant-bras au point de vue de la mécanique animale.

Des chevilles ou malléoles.

Squelette du pied : tarse, métatarse, phalanges. Son mécanisme. Parallèle du pied et de la main.

Du crâne et de la face : formes du crânes : têtes dolichocéphales et brachycéphales.

Angle facial : du type facial dans la race blanche et la race noire. — De la mâchoire inférieure : des dents.

II. Des muscles en général : leurs fonctions; leur modelé, selon qu'ils sont en repos ou en contraction. — Des muscles antagonistes.

Muscles superficiels du tronc et du cou. — Pour le dos : le trapèze, le grand dorsal, le rhomboïde, le splénius. — Pour le cou : le sterno-cléido-mastoïdien; les muscles sous-claviculaires : le peaussier. — Pour le tronc : les pectoraux, les muscles droit et oblique de l'abdomen : le grand dentelé.

Muscles de l'épaule (deltoïde, petit rond et grand rond) et du bras (biceps, brachial antérieur, coraco-brachial, triceps).

Étude de la région du creux de l'aisselle sur un sujet dont les bras sont élevés (par exemple sur un sujet crucifié).

Muscles de l'avant-bras et de la main (masse des muscles épicondyléens et épitrochléens). — Des tendons visibles au poignet.

Muscles de la région fessière (grand et moyen fessier).

Muscles de la cuisse : couturier, triceps, adducteurs, biceps, demi-tendineux et demi-membraneux.

De la région postérieure du genou ou région poplitée.

Muscles de la jambe. — En avant : jambiers antérieur et extenseur. — En dehors : les péroniers. — En arrière : les jumeaux, détail de leur modelé par rapport à la région poplitée et par rapport à la saillie du mollet. — Muscle soléaire. — Tendon d'Achille.

Muscles du pied et tendons visibles sur la face dorsale du pied.

Parties molles et muscles de la face.

Des principaux muscles qui concourent aux expressions de la physionomie : frontal (attention); sourcilier (douleur); zygomatique (rire); triangulaire (mépris et dégoût).

III. Mécanisme des principales attitudes.

HISTOIRE DE L'ART.

Antiquité.

Égypte. — Caractères généraux de l'architecture et de la sculpture égyptiennes. — Ornementation des temples. — Attributs des pharaons et des reines; coiffures royales, couronnes de la Basse et de la Haute-Égypte. — Indiquer les ruines les plus importantes de la vallée du Nil.

Grèce. — Constructions cyclopéennes et pélasgiques; exemples dans la Grèce proprement dite. — Dispositions des temples. — Explications sur les ordres dorique, ionique et corinthien : monuments de la Grèce, de la Grande-Grèce et de la Sicile, encore subsistants, où ces ordres ont été employés. — Désignation des principales moulures et de leurs ornements. — Décorations des frontons et des entablements. — Ornementation des stèles; sujets qui y sont le plus fréquemment représentés. — Vases, céramique. Lieux de fabrication; formes les plus usitées, leur décor. — Œuvres principales de la sculpture grecque arrivées jusqu'à nous. Noms des principaux artistes. — Description de l'Acropole d'Athènes.

Italie. — Origine de l'art romain. — Explications sur l'ordre toscan; exemples de son emploi dans l'antiquité. — Explications sur l'ordre corinthien; en indiquer les plus belles applications sur des monuments antiques subsistants. — Points communs de l'architecture grecque et de l'architecture romaine; leurs différences. — Interrogations sur les édifices de style exclusivement romain, situés en Italie et dans le midi de la France. — Ornementation des frises et des moulures. — Indiquer les principaux monuments d'une cité romaine; décrire ses abords, l'aspect de ses murs. — Distribution d'une maison de Pompéi; éléments de sa décoration. — Bronzes antiques; applications de l'art aux objets usuels. — Œuvres principales de la sculpture romaine arrivées jusqu'à nous.

Bas-empire, époques mérovingienne et carlovingienne.

Italie, empire d'Orient et France. — Origine et disposition primitive de la basilique chrétienne. — Caractère particulier de l'architecture byzantine. — Ordonnance des monuments religieux de style byzantin; leur ornementation. — Exemples célèbres de ce style d'architecture. — Style latin du IVe au XIe siècle en France; en citer quelques exemples existants. — Considérations générales sur l'art arabe.

Moyen âge.

France. — Indiquer la disposition générale d'une église romane; exemples pris en France. — Ornements propres au style roman. — Préciser le caractère du style ogival. — Plan d'une cathédrale française. — Ornementation des édifices de style ogival; où est-elle le plus souvent puisée? — Indiquer sommairement et avec dates approximatives les transformations constatées dans l'art du moyen âge, architecture et sculpture. — Citer les plus beaux monuments de l'architecture ogivale : églises, palais, demeures féodales. Citer les noms des architectes connus de cette période. — Sous quelle influence et à quel moment le style ogival commence-t-il à être abandonné? Quelques exemples de cette époque de transition.

Temps modernes.

France. — Expliquer la révolution opérée par la Renaissance dans notre architecture nationale. Les monuments les plus fameux de cette époque : palais, églises, châteaux, maisons privées. Caractères de l'ornementation sous la Renaissance; exemples à l'appui. — Quelles modifications subit l'architecture française au XVIIe siècle; quelles modifications au siècle suivant? Exemples. — Nommer les plus grands artistes français des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Citer leurs œuvres.

Les candidats admis au premier degré peuvent être nommés chargés de cours, ceux du degré supérieur peuvent aspirer à la situation de professeurs titulaires.

Enfin, un décret du 16 septembre 1880 fixait les traitements des professeurs de la manière suivante :

Lycées de Paris, de Vanves et de Versailles.

Chargés de cours	2,000f
Professeurs titulaires	3,000

Lycées des départements.

Chargés de cours		1,600
Professeurs titulaires	de 3e classe	1,800
	de 2e classe	2,100
	de 1re classe	2,400

Ces situations ont été améliorées depuis[1] et un nouveau certificat d'aptitude a été

[1] Décret du 16 juillet 1887. — Traitements des professeurs et chargés de cours de l'enseignement du dessin :

Lycées de Paris.

Chargés de cours	de 2e classe	2,000f
	de 1re classe	2,400
Professeurs titulaires	de 3e classe	3,000
	de 2e classe	3,500
	de 1re classe	4,000

Lycées des départements.

Chargés de cours	de 4e classe	1,600f
	de 3e classe	1,800
	de 2e classe	2,000
	de 1re classe	2,200
Professeurs titulaires	de 4e classe	2,000
	de 3e classe	2,200
	de 2e classe	2,400
	de 1re classe	2,600

institué par la direction de l'enseignement primaire en 1887 pour fournir des professeurs de dessin dans les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices[1]. Comme on peut s'en rendre compte, le programme de cet examen comporte beaucoup moins de dessin d'imitation.

Le nombre toujours croissant de candidats inscrits à ces différents examens marque bien la faveur dont ils jouissent auprès de la jeunesse de nos écoles, désireuse de se créer une situation honorable. En voici les tableaux :

LYCÉES ET COLLEGES.

CANDIDATS INSCRITS.

ANNÉES DES CONCOURS.	PREMIER DEGRÉ.		DEGRÉ SUPÉRIEUR.	
	HOMMES.	FEMMES.	HOMMES.	FEMMES.
1880	44	2	69	2
1881	77	10	61	4
1882	92	55	72	24
1883	81	60	62	26
1884	186	80	55	30
1885	241	108	112	31
1886	205	95	129	57
1887	214	101	164	73
1888	221	107	162	71
1889	235	92	91	36
TOTAUX	1,596	710	977	354
ENSEMBLE	2,306		1,331	
TOTAL GÉNÉRAL	3,637			

[1] *Enseignement primaire. — Certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures.*

ART. 203. L'examen se compose de trois séries d'épreuves, savoir :

1° D'une épreuve écrite et d'épreuves graphiques;

2° D'épreuves orales;

3° D'épreuves pédagogiques.

ART. 204. L'épreuve écrite et les épreuves graphiques sont éliminatoires. Ces épreuves comprennent:

1° Le relevé géométral et la mise en perspective d'un objet simple, tel que solide géométrique, fragment d'architecture, vase simple etc. (Durée de l'épreuve, 4 heures);

2° Une rédaction d'un genre simple (Durée de l'épreuve, 2 heures);

3° Le dessin à vue d'un ornement en relief : rinceau, rosace, chapiteau (Durée de l'épreuve, 4 heures);

4° Le dessin à vue d'une tête d'après l'antique (Durée de l'épreuve, 4 heures).

ART. 205. Les épreuves orales sont également obligatoires. Elles comprennent :

1° Un examen sur les projections en général, sur la représentation géométrale et sur la mise en perspective d'un objet simple;

2° Des questions élémentaires sur l'histoire de l'art, avec dessin au tableau;

CANDIDATS ADMIS.

ANNÉES DES CONCOURS.	PREMIER DEGRÉ.		DEGRÉ SUPÉRIEUR.	
	HOMMES.	FEMMES.	HOMMES.	FEMMES.
1880	19	//	14	//
1881	20	2	12	1
1882	33	8	15	1
1883	26	25	22	3
1884	32	22	11	6
1885	33	19	19	6
1886	19	13	13	//
1887	30	5	13	13
1888	15	23	15	15
1889	25	17	9	9
TOTAUX	252	134	161	54
ENSEMBLE	386		215	
TOTAL GÉNÉRAL	601			

ÉCOLES NORMALES PRIMAIRES ET ÉCOLES PRIMAIRES SUPÉRIEURES.

ANNÉES DES CONCOURS.	CANDIDATS INSCRITS.		CANDIDATS ADMIS.	
	HOMMES.	FEMMES.	HOMMES.	FEMMES.
1887	102	102	5	22
1888	100	115	7	21
1889	72	92	13	26
TOTAUX	274	309	25	69
ENSEMBLE	583		94	

Ces résultats, dans lesquels les femmes occupent une place si importante, ont fait l'objet de l'attention toute particulière du jury. Ils constituent présentement des archives fort précieuses pour l'Administration des beaux-arts. Si l'on ajoute que les épreuves sont subies dans un espace de temps relativement très court, on est encore plus sur-

3° Des questions sur la structure et les proportions de l'homme, ainsi que sur l'anatomie.

ART. 206. Les épreuves pédagogiques comprennent:

1° La correction d'un dessin d'ornement;

2° La correction d'un dessin de tête;

3° Une leçon au tableau, sur un sujet emprunté au programme de dessin géométrique dans les écoles normales ou primaires supérieures. (Durée de l'épreuve, 20 minutes.) Il est accordé, pour la préparation de la leçon, 20 minutes.

pris de la qualité des dessins. Des académies faites en huit heures, des épures de perspective sur papier grand-aigle exécutées dans le même espace de temps, ou bien encore des dessins d'anatomie faits de mémoire en quatre heures, et quelques compositions sur un sujet de pédagogie du dessin mériteraient les honneurs de la publicité par l'impression.

En 1884, en Angleterre, à l'Exposition universelle d'éducation de Kensingthon, quelques-uns de ces dessins attirèrent tellement l'attention que S. A. le Prince de Galles voulut en faire l'acquisition; ils ont depuis figuré avec non moins de succès à l'Exposition universelle de Melbourne dans la section du Ministère de l'instruction publique.

Les programmes d'examens que nous avons donnés plus haut, établissent l'accord le plus parfait entre l'enseignement qui se donne dans les établissements de l'État, lycées et collèges, et celui qui se donne dans les écoles de dessin et de beaux-arts. La méthode est identique, elle réagit contre cette tendance de ne voir dans le dessin qu'une manifestation vague de l'art et ramène l'enseignement à son véritable objet qui est, d'une part, un moyen pur et simple de traduction de ce que l'œil perçoit et, d'autre part, le développement des idées sur l'art en général et sur tout ce qui s'y rattache.

Comme on peut le voir par ce qui précède, les connaissances à acquérir pour être professeur sont de deux sortes : elles exigent les qualités réunies du pédagogue et de l'artiste et ce n'est pas encore tout, car les fonctions de l'enseignement sont par excellence un service actif; pour les bien remplir, ce n'est pas assez de l'exactitude et de la persévérance s'il ne s'y joint un bon vouloir généreux qui ne compte ni le temps ni la peine.

Ce n'est pas assez, non plus, du savoir constaté à l'origine, si ce savoir n'est entretenu et renouvelé par d'incessants efforts personnels.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, pour appliquer ces programmes il fallait réorganiser le corps des professeurs et en quelque sorte le créer de toutes pièces, tout en tenant compte des situations acquises par un certain nombre de maîtres dont les droits devaient être respectés.

Pour assurer l'exécution de la méthode, il fallait trouver des professeurs capables. Les programmes des examens répondent à ce but, et il faut le dire à l'honneur du corps enseignant, beaucoup de professeurs en fonctions cherchèrent à obtenir et obtinrent les certificats et diplômes nouvellement institués. Ils comprirent parfaitement que le dessin n'est pas une superfluité de luxe réservée aux gens oisifs, ou une étude spéciale seulement du ressort de l'artiste.

Ils se rendirent très bien compte que le caractère distinctif d'un bon plan d'éducation réside dans une heureuse harmonie entre ce que l'enfant apprend et ce que l'homme est obligé de faire. L'unité de cette méthode permet justement l'application de ce plan, elle achemine chacun à son but final en lui fournissant les éléments indispensables qui serviront à ses goûts, ses aptitudes et ses travaux.

Nous avons pu voir que la méthode est à son origine toujours la même pour tous les établissements; les études sont poussées plus ou moins loin suivant qu'elles s'adressent à l'enseignement primaire, secondaire ou spécialement aux artistes ou aux artisans. En effet, les professeurs munis de diplômes dont nous venons de parler n'enseignent pas seulement dans les établissements universitaires.

Par une heureuse entente entre les directions, ils ont aussi la possibilité d'enseigner dans les écoles municipales et nationales de dessin et de beaux-arts. Ces écoles, au nombre de 300 environ, sont pour la plupart subventionnées par l'État, soit par des sommes annuelles, ou simplement par des dons de modèles, de livres et des encouragements divers aux élèves les plus méritants. Elles sont toutes soumises à l'inspection de l'enseignement du dessin organisée en dix circonscriptions (arrêté du 3 octobre 1881) se partageant la France, la Corse et l'Algérie ainsi qu'il suit :

INSPECTION DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN ET DES MUSÉES.

Inspecteur général : M. Eug. Guillaume, de l'Institut.
Inspecteurs principaux : MM. Chipiez, Paul Colin, Dutert.

INSPECTEURS DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN ET DES MUSÉES.

Département de la Seine : M. Paul Colin.

1re circonscription : M. Andrieu pour les départements de l'Aisne, Eure, Nord, Oise, Pas-de-Calais, Seine-Inférieure, Somme.

2e circonscription : M. Pillet pour les départements des Ardennes, Aube, Haut-Rhin, Haute-Marne, Haute-Saône, Marne, Meurthe-et-Moselle, Meuse, Seine-et-Marne, Seine-et-Oise, Vosges.

3e circonscription : M. Bayard de la Vingtrie, pour les départements du Calvados, Côtes-du-Nord, Finistère, Ille-et-Vilaine, Maine-et-Loire, Manche, Mayenne, Morbihan, Sarthe, Orne.

4e circonscription : M. Dauban pour les départements du Cher, Deux-Sèvres, Eure-et-Loir, Haute-Vienne, Indre, Indre-et-Loire, Loiret, Loir-et-Cher, Loire-Inférieure, Vendée, Vienne.

5e circonscription : M. Hirsch pour les départements du Lot, Basses-Pyrénées, Charente, Charente-Inférieure, Dordogne, Gers, Gironde, Landes, Lot-et-Garonne.

6e circonscription : M. Jourdain pour les départements de l'Allier, Cantal, Corrèze, Creuse, Haute-Loire, Nièvre, Puy-de-Dôme, Yonne.

7e circonscription : M. Charvet pour les départements de l'Ain, Côte-d'Or, Doubs, Haute-Savoie, Jura, Loire, Rhône, Saône-et-Loire, Savoie, Isère.

8e circonscription : M. Bellay pour les départements de l'Ariège, Aude, Aveyron, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Hérault, Lozère, Pyrénées-Orientales, Tarn, Tarn-et-Garonne.

9e circonscription : M. Bouchet-Doumencq pour les départements des Alpes-Maritimes, Ardèche, Basses-Alpes, Bouches-du-Rhône, Drôme, Gard, Hautes-Alpes, Var, Vaucluse.

10e circonscription : M. Lefort pour les départements de l'Algérie et de la Corse.

Cette inspection maintient, comme on a pu le voir à l'Exposition, l'unité de direction dans la méthode. Elle signale d'une part à l'Université dans sa tournée annuelle l'état des locaux, des installations, des modèles, les résultats obtenus par les élèves et entretient le corps des professeurs dans l'application rigoureuse des programmes. Elle rend compte de la même manière à la Direction des beaux-arts de la situation des écoles de dessin et de beaux-arts.

Toutes les villes de province ayant une certaine importance, et particulièrement les villes industrielles, ont accepté avec empressement le concours de l'État. Depuis dix ans beaucoup d'écoles ont été créées; celles qui l'étaient déjà ont vu leurs cours s'augmenter, leurs collections s'enrichir. Les municipalités, comprenant tout l'intérêt qui s'attache à la connaissance du dessin et les avantages que peuvent en retirer toutes les industries, ont multiplié les sacrifices. Elles ont compris qu'une méthode sagement raisonnée et judicieusement appliquée était, pour les artisans de tous les métiers, le plus sûr garant de prospérité.

Aussi voyons-nous déjà poindre de toutes parts et dans des travaux de provenances diverses une sincérité, nous dirons plus, une loyauté dans l'exécution qui ne laisse rien au hasard.

Nous avons expliqué que la méthode était la même dans tous les établissements; mais, dira-t-on, ne craignez-vous pas l'uniformité, si l'on dessine au Nord comme au Midi, à l'Est comme à l'Ouest? Certainement non!

Le dessin, dans son unité, dans sa science certaine, reste à son point de départ, comme dans son ensemble, un exercice de l'œil et de la main.

Nous pouvons considérer les études qui en font partie comme la barre initiale d'un Y. Les élèves, arrivés à l'embranchement du V qui la couronne, prendront à droite ou à gauche : celui-ci fera de la peinture, de l'architecture, de la sculpture ou de la gravure suivant ses goûts et son tempérament; il aura acquis tous les éléments indispensables à la carrière qu'il aura choisie; celui-là bifurquera dans l'autre sens et fera des meubles, des dessins pour les tissus, il décorera des vases, repoussera ou ciselera les métaux, il s'adonnera en somme à toutes les applications du dessin dont l'industrie a besoin. Habitué par son éducation première à se trouver en face du relief et de la nature, il ne sera plus embarrassé de s'en servir directement comme modèle et ne cherchera pas, en recopiant dans une publication une forme déjà existante, à la transformer pour faire du nouveau. Il ira droit à la nature, soit par le souvenir, soit en la mettant sous ses yeux, en la retournant dans tous les sens; de son interprétation jailliront une forme nouvelle, des colorations naturelles et harmonieuses. La nature, voilà l'éternelle source où tous les peuples de l'Orient ont puisé leur génie décoratif et où toutes les renaissances des arts se sont fécondées; c'est là que se trouvent les données premières qui, combinées par l'artiste, deviennent ses créations personnelles et restent propres à son temps.

La variété des feuillages, des fleurs et des fruits, celle non moins grande de leur

disposition générale et de leur physionomie, leur souplesse qui permet de les plier à une ordonnance volontaire, en font des éléments précieux si, en les interprétant, on ne perd pas de vue l'idée générale de l'ornement et les exemples qui nous ont été donnés.

C'est donc une étude essentiellement intéressante qu'il est important d'organiser dans toutes nos écoles municipales.

Dans plusieurs localités, les squares entretiennent de belles espèces de plantes, et les municipalités ont tout intérêt à en autoriser le déplacement momentané pour leurs écoles; c'est à l'initiative des professeurs qu'il faut faire appel pour propager cet enseignement.

Les artistes, depuis la plus haute antiquité, ont puisé dans la flore leurs plus belles créations ornementales. Le moyen âge et la Renaissance n'ont pas interrompu ces traditions. La sculpture en particulier y a trouvé des trésors d'invention, et il faudrait, pour citer des exemples, nommer toutes les cathédrales de France; le champ d'observation pour l'étude comparative n'est donc pas limité.

Mais l'artiste ne doit pas se contenter de l'étude de la nature dans l'atelier; elle ne saurait suppléer la nature dans sa pleine liberté. Dehors tout est sujet d'étude; il doit chercher à la saisir partout, cette nature qui est la grâce même, aux champs, à la ville; partout enfin elle répète, avec des modifications infinies et charmantes, un thème immuable et cependant des plus variés.

L'étude des monuments sera donc une leçon excellente comme interprétation raisonnée, mais elle ne doit jamais être une source de pastiches.

Nous ne saurions, à ce propos, passer sous silence l'importance de la fonction de la mémoire dans le jeu de nos facultés et la part considérable qui lui revient dans tout mode d'expression et de création. On s'est demandé si la mémoire des formes et de l'effet ne méritait pas d'être cultivée et s'il ne fallait pas la discipliner pour l'enrichir.

La réponse ne pouvait manquer d'être affirmative.

Il existe en effet une foule de cas dans lesquels on ne pourrait jamais fixer ce qui intéresse, si l'on n'était préparé à le faire de souvenir : nous voulons parler soit d'objets ou de documents qui ne sont point à notre disposition et dont il faut rendre la physionomie plutôt que d'en faire le *fac-simile*, soit aussi de tous les effets de mouvement, de lumière et de sentiment que nous présentent à chaque seconde la nature et tout ce qui nous environne.

Les études mnémoniques doivent donc s'ajouter aux autres études et non les remplacer; autrement, en habituant à dessiner par cœur, on courrait risque de faire perdre la naïveté que l'on doit apporter devant le modèle, et l'on compromettrait la fidélité de l'imitation. Il serait aussi dangereux de cultiver exclusivement la mémoire qu'il serait regrettable de la voir négliger entièrement.

Le dessin de mémoire prépare l'intelligence à ce moment où, cessant d'avoir le mo-

dèle sous les yeux, l'élève l'aura gravé dans son souvenir pour s'aider dans le travail de l'imagination.

Il n'est pas besoin d'avoir de l'enfant une grande expérience pour connaître sa mobilité, son attention superficielle, ses observations aussitôt effacées que produites. Quel meilleur moyen saurait-on employer pour fixer cette mobilité, si ce n'est de donner un contrôle à son observation? Mieux que le professeur il détache de la copie servile et il transporte dans la copie raisonnée, exécutée avec sentiment, le caractère de l'original.

Si l'élève est averti qu'il aura à reproduire le modèle qu'il copie de mémoire, ce ne sera plus sa copie qui le préoccupera, mais bien son modèle. Il le regardera non plus pour le copier, mais pour le connaître, pour l'étudier, pour se familiariser avec les traits caractéristiques, la justesse des lignes et des détails.

Ce dessin de mémoire, étendu à des objets extérieurs, à des sites particuliers, à des vues pittoresques, aux ornements de l'architecture, aux mouvements des hommes et des animaux, devient une source de jouissance, parce que c'est une extension donnée à la faculté de l'observation.

On est étonné soi-même de tout ce qu'on voit où l'on ne saisissait rien; en un mot, on s'aperçoit que l'on sait voir, tandis qu'on se contentait de regarder : et bien voir, c'est bien juger.

Avant de terminer ce chapitre, il nous faut signaler une innovation du plus grand intérêt : nous voulons parler des sessions normales, dont la première fut inaugurée à l'École des beaux-arts en 1882, pendant les vacances de Pâques. Le local et l'époque ont toujours été maintenus depuis.

Ce fut tout d'abord en vue de faciliter aux professeurs en fonctions la possibilité de se préparer aux examens d'obtention des certificats d'aptitude à l'enseignement du dessin que ces sessions furent instituées, et plus généralement encore pour tous les postulants désignés par les inspecteurs.

Le nombre des candidats admis, tant hommes que dames, est en général de 250, dont deux tiers appartiennent à la province; à ces derniers l'Administration accordait les frais de voyage et une indemnité de séjour. Cette indemnité est maintenant supprimée; les frais de voyage seuls sont payés et sont supportés par les trois Directions des beaux-arts, de l'enseignement secondaire et de l'enseignement primaire au prorata de leur personnel assistant à la session.

Les sessions durent une semaine entière; elles sont présidées par l'inspecteur général, et tous les travaux des candidats sont exécutés sous la direction immédiate du corps des inspecteurs. Les programmes comprennent toutes les matières des examens, avec des conférences[1] et des exercices de pédagogie pratique, comme de constituer des jurys

[1] Des conférences ont été faites par MM. J. Pillet, sur l'*Enseignement primaire* (Ch. Delagrave, éditeur); Paul Colin, *Organisation d'une classe de dessin* (Ch. Delagrave, éditeur); Edmond Guillaume, *Histoire de l'ornement* (Ch. Delagrave, éditeur), et d'autres, qui n'ont pas été publiées, sur l'anatomie, les proportions du corps humain, l'étude de la tête, la perspective, etc.

chargés de classer des dessins, de les corriger et de les analyser à haute voix, de faire des leçons au tableau sur un programme déterminé.

Dans les dernières sessions, certains candidats se sont offerts volontairement pour professer au tableau quelques points particuliers du programme de dessin géométrique; ils ont été encouragés dans cette voie.

Les résultats de ces différentes sessions normales ont été excellents. Le niveau des examens s'en est ressenti. Ces réunions ont donné lieu à un contact plus complet entre l'inspection et le corps enseignant ainsi groupé, contact qui a eu pour avantage d'établir une communion d'idées plus grande au service de la cause commune de la propagation de l'enseignement du dessin.

En somme, il est permis de dire que, grâce à ces sessions, tous les points du programme, au moins en ce qui concerne le dessin d'imitation, sont précisés d'une façon absolue.

Enfin le Ministère de l'instruction publique avait, dès 1882, cherché à compléter l'œuvre de l'enseignement du dessin par la création de musées scolaires d'art. Une Commission instituée à cet effet fut chargée de déterminer le choix des œuvres appelées à les composer. M. Paul Mantz, son président, en trace ainsi le rôle :

« De bons esprits ont pensé que l'intelligence de l'enfant peut être éveillée et agrandie par la beauté des images que l'on met sous ses yeux; que la laideur et la vulgarité des enluminures auxquelles il est trop souvent condamné restent pour son goût de mauvaises conseillères, et que le profit moral serait certain s'il nous était possible de joindre à l'enseignement donné par le maître la leçon à la fois attrayante et féconde qui se dégage de la contemplation des œuvres de l'art. »

Le musée scolaire n'est pas un divertissement frivole pour l'esprit inoccupé; il n'est point, du moins d'une manière directe et immédiate, une leçon de morale ou de patriotisme; il n'est pas non plus une leçon destinée à remplacer l'étude pratique du dessin, dont l'enseignement implique un concours d'un professeur spécial : le musée scolaire est essentiellement une exposition permanente d'œuvres d'art, qui, dans un langage muet, parle de la beauté des formes et raconte les transformations que l'idéal a subies. Pour réaliser ce résultat, il importait que le choix des exemples fût fait sans aucun parti pris d'école ou de système, dans un esprit largement libéral.

Les noms inscrits sur notre catalogue montreront sans doute que, sous ce rapport, la Commission n'a pas manqué à son devoir.

Ce choix a été fait pour tous les établissements universitaires, depuis l'école primaire jusqu'aux lycées.

Nous ne donnons ici que la liste de la collection qui était exposée à l'enseignement primaire et qui donne une idée très exacte des services qu'elle peut rendre.

ÉCOLES DE GARÇONS.

Moulages.

Sophocle, Aristide, le Penseur, statues (réductions).
Hermès, Vénus d'Arles, Platon, bustes.
Cavaliers du Parthénon, Lion de Barye, bas-reliefs (réductions).
Médaille de Syracuse.
Médaille de Henri IV.

Photographies.

Junon, Auguste.
Léonard de Vinci : Jeune homme à tête laurée.
Lorenzo di Credi : Tête de jeune homme.
Titien : Vieillard à barbe noire, Vieillard à barbe blanche.
Holbein : Lord Vaux, Thomas Elliot.
Van Dyck : Portrait de Snyders, Portrait de van Dyck.
Paul Potter : Le Vacher.
Claude le Lorrain : Le Bouvier, le Soleil levant.
Portraits de Poussin, Colbert, Racine, Turenne.

ÉCOLES DE FILLES.

Moulages.

Donatello : Diane de Gabies, Buste d'enfant (réduction).
Manni di Banco : Tête d'ange.
Mino da Fiesole : Saint Jean, bas-relief.

Gravures et photographies.

La Paix (Munich).
Jeune fille (Naples).
Raphaël : La Sainte Famille de François Ier, la Vierge au voile.
Prud'hon : Tête de jeune fille.
Portraits de Fénelon, La Fontaine, Mme Vigée-Lebrun, Mme de Sévigné.
Léonard de Vinci : Jeune fille.

TITRE II.

DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS DU DESSIN DANS LES ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE.

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE.

Pour faciliter la tâche du rapporteur de la classe V *bis* et pour que ce travail présentât un caractère documentaire très précis, M. le Ministre de l'instruction publique a bien voulu faire appel à la collaboration de MM. les inspecteurs de l'enseignement du dessin.

Les rapports qui leur ont été ainsi demandés constatent l'état actuel de cet enseignement comparativement avec l'enquête de 1879, et toutes les questions si diverses concernant la mise en pratique des nouveaux programmes dans chacune des dix circonscriptions ont été abordées — méthodes, modèles, matériel, installations, résultats.

Nous suivrons le même ordre en nous appuyant sur ces rapports; nous dirons tout de suite qu'ils sont d'une unanimité absolue quant aux appréciations des résultats acquis et aux difficultés à vaincre pour assurer dès le début l'application de la méthode.

Partout en France, il y a dix ans, la méthode consistait à n'en suivre aucune; cependant on peut affirmer que le dessin d'imitation était uniquement enseigné d'après des modèles graphiés.

L'épreuve de dessin pour les brevets élémentaires et supérieurs d'instituteurs se faisait d'après une tête lithographiée empruntée à la collection Jullien. Les professeurs se servaient donc presque exclusivement de ces modèles en vue de cette épreuve,

La méthode virtuellement contenue dans les programmes officiels et qui consiste, comme le dit si bien M. Pillet, à former tout d'abord le coup d'œil des élèves par des exercices parfaitement enchaînés entre eux ne semblait même pas entrevue par les meilleurs professeurs.

La perspective, quand elle était enseignée, l'était par des méthodes géométriques; on faisait exécuter des quasi-épures. Beaucoup de maîtres croyaient bien faire en parlant à leurs élèves des points de distance et en leur apprenant à mettre en perspective un carré oblique au tableau; à cet effet, ils donnaient, sans les justifier, des tracés plus ou moins empiriques, et l'on constatait le plus souvent que les élèves qui avaient passé par cet enseignement presque dangereux, étaient plutôt plus embarrassés pour dessiner à vue un objet quelconque que ceux qui le faisaient d'instinct. Les premiers prétendaient faire sans y réussir une alliance mal comprise (car ils n'en avaient pas la clef) entre la perspective à vue et la perspective géométrique, tandis que les autres, se laissant aller à leur impression en copiant comme ils croyaient voir, réussissaient mieux à exécuter un dessin à peu près mis en place.

La partie de l'enseignement que nous avons appelée depuis, du nom de perspective d'observation, n'avait pas ses méthodes arrêtées.

Ce qui ressort d'une façon évidente, c'est qu'il n'y avait rien et que la classe de dessin était pour le professeur l'occasion d'employer le temps des élèves en manière de récréation et sans profit.

Le dessin de l'ornement, de la tête ou de la figure ne pouvait du reste se faire d'après autre chose que des estampes; les écoles normales ne possédaient alors aucun modèle en plâtre, ni aucune installation pouvant en permettre l'emploi.

Les méthodes nouvelles, venues au jour sous le haut patronage de M. Eugène Guillaume, ont produit les meilleurs résultats. Leur caractère en quelque sorte scientifique et surtout logique a convaincu tout d'abord ou fini par convaincre les plus incrédules.

Souvent les professeurs qui s'étaient au début montrés les plus rebelles ont été, au bout d'un certain temps, les apôtres les plus militants pour leur propagation.

Nous n'entrerons pas dans le détail des applications de ces méthodes différemment comprises tout d'abord par le corps des professeurs; nous avons expliqué le rôle influent des sessions normales à cet effet, mais nous constaterons avec joie combien les résultats présentés ont en tous points satisfait le jury.

Toutes les écoles normales d'instituteurs et d'institutrices de France étaient représentées dans chacune de leurs trois années d'étude, ainsi que les écoles-annexes.

Partout une stricte observation des programmes, les modèles sont bien exécutés dans leur ordre pédagogique et l'on constate de même partout une excellente direction dans les principes élémentaires.

On peut même dire qu'on rencontre parfois les idées les plus ingénieuses pour susciter le zèle des élèves et pour rendre le plus sensible possible la compréhension des formes perspectives. Quelques professeurs ont même exploré et défriché un champ nouveau des programmes en appliquant à l'école-annexe et aux écoles maternelles les leçons de choses au dessin (École normale d'institutrices de Versailles).

La discipline introduite avec tant d'autorité par la Direction de l'enseignement primaire dans les écoles normales d'instituteurs, mais une discipline large, libérale, tout a contribué au succès.

L'excellent système de revision des études précédentes soit à l'arrivée à l'école, soit dans le commencement de chacune des trois années, ne laisse jamais l'élève en retard et lui permet d'aller jusqu'au bout sans lacunes, ce qui arrive malheureusement trop fréquemment dans l'enseignement secondaire; cette revision, en effet, avec le caractère normal qu'elle affecte, laisse son empreinte ineffaçable dans l'esprit des élèves. La perspective d'observation est en général parfaitement bien ordonnée. Les solides en fil de fer de La Martinière, — carré de front, carré fuyant, carré horizontal, cercle placé dans les mêmes positions, solides et objets usuels, viennent à leur tour dans leur ordre servir de thème aux leçons successives et acheminent d'une façon sûre et certaine aux modèles plus compliqués et d'un ordre plus élevé.

Nous connaissons les sacrifices considérables consentis par l'État pour doter les

écoles normales de modèles; néanmoins nous constaterons que bien des écoles ne possèdent pas la collection réduite, tout en possédant la collection complète [1].

L'enseignement collectif, qui dans une même classe réunit tous les élèves en un ou plusieurs groupes selon leur nombre et les fait dessiner d'après le même modèle, est un des grands progrès de la pédagogie du dessin. De plus les élèves procèdent par concours permanents; chaque dessin est exécuté d'après le même modèle dans le même espace de temps, et chaque exercice de ce genre reçoit une sanction par des notes et par un classement. Ces notes comptent pour le classement de fin d'année indépendamment des concours trimestriels.

Chaque élève a un dossier personnel de ses travaux, qui lui constitue une sorte de grammaire pour son futur enseignement [2]. Ces dossiers permettent aussi à MM. les inspecteurs de juger de l'ensemble du travail d'une année à l'autre.

Au point de vue de la méthode, nous dirons donc qu'il n'y a rien à changer. Les programmes actuels, édictés par le Conseil supérieur de l'instruction publique, sont considérés comme excellents : toutes les fois qu'ils seront strictement suivis, ils conduiront à des résultats certains.

Les efforts ne devront donc pas porter sur des modifications aux programmes mais, comme le dit M. Pillet, sur les moyens à employer pour forcer les professeurs, les instituteurs et surtout peut-être les inspecteurs primaires à les appliquer ou à les faire appliquer convenablement. Le but poursuivi doit atteindre l'école de hameau, le recrutement des instituteurs ne se faisant pas uniquement par les écoles normales, différentes mesures ont été tentées par la Direction de l'enseignement primaire avec le concours de la Direction des beaux-arts pour en assurer l'exécution; nous avons la conviction qu'avec du temps et de la persévérance nous l'atteindrons. Il faut susciter la bonne volonté de chacun, mais la grande et grosse difficulté a consisté jusqu'à présent à mettre l'instituteur qui n'a pas passé par l'école normale en état d'enseigner. La question du matériel et de l'installation dans les écoles primaires aura besoin d'être étudiée, celle des modèles vient d'être résolue.

Des efforts très sérieux, quoique peu connus, ont été tentés en province pour propager chez les instituteurs les méthodes nouvelles d'enseignement et pour leur en indiquer la pédagogie. Nous relevons à ce sujet dans les monographies pédagogiques (fascicule 36) les constatations suivantes : Les programmes venaient d'être publiés et la seconde inspection générale était à peine faite (il faut dire qu'elle eut un peu le caractère de l'apostolat) qu'un imposant mouvement d'opinion se fit, surtout dans le personnel primaire relativement à l'enseignement du dessin. On comprit partout que,

[1] Pour assurer la conservation des modèles, M. Pillet a dressé pour sa circonscription un type de catalogue-inventaire destiné à être tenu à jour par l'établissement et par l'inspecteur, ce qui permet de connaître très exactement l'état des collections, les modèles manquants et les modèles à remplacer. Toutes ces mesures ne sont pas sans apporter une influence excellente sur la tenue des classes, et il en est de même des carnets de notes des professeurs, constatant, en dehors des appréciations des travaux, le nom du modèle exécuté, le temps qui lui a été consacré, etc.

[2] Ce dossier lui est remis à sa sortie de l'école.

grâce à la précision des méthodes nouvelles et à leur caractère un peu scientifique, cet enseignement, du moins dans sa partie primaire, n'était plus l'apanage exclusif des artistes et que les instituteurs pouvaient et devaient le donner eux-mêmes. Les inspecteurs d'académie dirigèrent et encouragèrent ce mouvement; plusieurs d'entre eux n'hésitèrent pas à publier, dans les bulletins départementaux de l'instruction primaire, des articles sur l'application de la méthode; ils ouvrirent des concours entre les instituteurs, et bien souvent la question du dessin fit l'objet de conférences ou de mémoires.

Mais cela ne suffisait pas. C'est pourquoi dans beaucoup de départements et souvent même au chef-lieu des arrondissements, les inspecteurs d'académie instituèrent des cours du dimanche ou du jeudi, dirigés par les professeurs de dessin des collèges ou des écoles normales, et ils convièrent à ces cours les instituteurs et les institutrices des environs.

Nous avons assisté dans l'Est, dit encore M. Pillet, à des réunions de ce genre, où nous avons vu plus de quarante personnes, instituteurs et institutrices, laïques ou congréganistes venus souvent de 30 kilomètres à la ronde.

En général, chaque séance se divisait en deux parties : dans la première, on faisait dessiner les assistants; dans la seconde, on leur expliquait la méthode, on leur indiquait le sujet des leçons qu'ils feraient bien de donner à leurs élèves pendant la semaine qui allait suivre et l'on corrigeait les dessins qu'ils apportaient et qui avaient été exécutés pendant la semaine précédente. Ces réunions avaient, on le voit, un très grand caractère d'utilité et elles ont donné de très bons résultats.

Malheureusement ce mouvement qui a eu lieu dans beaucoup d'autres centres que dans l'Est semble s'être ralenti, ce qui tient sans doute à ce que ces efforts, ceux des professeurs aussi bien que ceux des instituteurs, n'ont eu comme sanction que la satisfaction de bien faire.

Plusieurs de MM. les inspecteurs pensent en effet que tous les moyens propres à encourager ces conférences pédagogiques si utiles n'ont pas encore été employés.

Quant au matériel et aux installations, si beaucoup de constructions récentes n'ont pas été bien comprises comme nous le dirons plus loin, à propos des lycées et collèges, il n'en faut pas moins reconnaître les améliorations considérables qui ont changé, du tout au tout, l'état primitif dans lequel se trouvaient les écoles normales au moment de l'enquête de 1879.

Dessin géométrique. — Sans quitter le matériel et les installations, nous dirons tout de suite que, pour le dessin géométrique, ils étaient, il y a dix ans, comparativement meilleurs que ceux du dessin d'imitation; tout ce qui a été fait depuis pour les améliorer a donné satisfaction.

Quant à la méthode, chacun cherchait un peu sa voie. Néanmoins la reproduction d'images d'un dessin défectueux et d'un coloris détestable dominait. Les élèves les co-

piaient aussi bien qu'ils le pouvaient; mais, sans bien les comprendre, ils ne pouvaient acquérir que l'habileté de main sans aucune science de dessin.

L'enseignement collectif a contribué pour une large part à transformer les résultats. La leçon faite au tableau par le professeur, les notes prises par l'élève sur son carnet de croquis vu et corrigé par le professeur avant la mise au net, ont forcé la compréhension et les progrès.

Aujourd'hui, après la substitution du modèle en relief au modèle estampe, les résultats sont bons, très bons même dans presque toutes les écoles normales. Il est à remarquer pourtant que, tout en observant les mêmes programmes, l'enseignement n'est pas partout identique; dans certains centres l'étude des projections et celle des organes de machines sont poussées très loin; dans d'autres ce sont des études de perspective, de topographie ou de machines agricoles.

Les quelques tendances qui restent à combattre sont celles qui tendent à abuser des épures et des lavis. Les vœux formulés par MM. les inspecteurs sur ce sujet consistent en la création d'une série de modèles plus riche et mieux ordonnée. En réalité il n'y a pas de collection officielle pour le dessin géométrique.

On possède quelques fragments d'architecture, quelques assemblages de charpente, des intersections de solides, mais en mécanique il n'y a rien de sérieux.

Cette lacune devra être comblée tout autant pour les écoles normales que pour les écoles primaires supérieures. Dans le même fascicule n° 36, M. l'inspecteur de la 2e circonscription constate, en effet, que la mécanique est peut-être la partie du programme pour laquelle de bons modèles en relief fassent défaut. Quelques professeurs empruntent des pièces aux collections de physique; ils les font relever et dessiner par les élèves. Cela est bon, mais ne permet pas de constituer un enseignement de dessin de machines comme il faudrait (par ce temps de lutte industrielle) le donner à tous les élèves des écoles ci-dessus mentionnées et de l'enseignement secondaire spécial.

Il nous semblerait indispensable de créer une série officielle, dans laquelle apparaîtraient les principaux organes de machines avec les formes les plus récentes et qui ont été consacrées par l'expérience.

Il ne suffit pas, pour une école, de posséder des pièces quelconques, hors d'usage, que des industriels obligeants auront bien voulu lui donner. Cela vaut certainement mieux que rien et surtout est préférable aux images grossièrement coloriées qui ont eu cours pendant si longtemps; sur ces pièces de rebut les élèves peuvent s'exercer à faire des relevés de machines; ils n'apprendront jamais la mécanique pratique.

Pour porter ses fruits, le dessin de machines doit s'enseigner avec des modèles en relief constituant une série méthodique et complète, quoique très simple. Tous les bons traités de constructions de machines et de cinématique donnent des classifications et des descriptions d'organes de machines; on pourrait y puiser des renseignements utiles, et l'Administration pourrait ouvrir un concours faisant appel aux

principaux constructeurs pour la création d'une série d'organes destinée à l'enseignement.

Quant aux lavis proprement dits et à l'étude des ombres, s'ils laissent un peu à désirer, cela tient à ce que l'on se sert de conventions plus ou moins justifiées et que cet enseignement n'est pas suffisamment basé sur l'observation. Il en sera toujours ainsi tant que les professeurs de dessin géométrique n'auront pas à leur actif des études antérieures sérieuses de dessin d'après la bosse.

Il est nécessaire d'ajouter qu'il n'y pas de diplôme spécial exigé pour l'enseignement du dessin géométrique et que ce serait peut-être là le premier remède à apporter pour la bonne application des programmes de cette partie du dessin.

Nous terminerons ces différentes observations en examinant encore les points suivants :

Les sanctions concernant l'étude du dessin sont suffisamment assurées par les épreuves exigées pour le brevet supérieur et pour le brevet élémentaire d'instituteur et d'institutrice. Néanmoins, depuis deux ans, il y a un certain relâchement, constaté par MM. les inspecteurs, qui tient à ce que l'importance attribuée à la note de dessin a été amoindrie. Elle pouvait être éliminatoire, elle ne l'est plus. Elle pouvait aider à décider de l'admissibilité aux premières épreuves, il n'en est plus ainsi. Les avantages étaient-ils trop en faveur des élèves des écoles normales? telle est la question que l'on se pose à ce sujet.

M. Jourdain, inspecteur de la 6e circonscription, signale aussi une des causes qui pourraient amener un peu de faiblesse :

Les résultats heureux, dit-il, ne tardèrent pas à se manifester, et ils tendaient à se généraliser rapidement, surtout lorsque les cours étaient confiés à des professeurs diplômés.

Depuis, l'Administration supérieure ayant résolu de développer à l'École normale l'enseignement pratique des travaux manuels, a semblé en même temps vouloir ne recourir qu'au personnel particulier de l'école pour la direction de chacune des matières de l'enseignement.

Or, dans plusieurs écoles déjà, des professeurs de travaux manuels ont été chargés de cours de dessin d'imitation.

Tout en rendant justice à ces jeunes professeurs très généralement dévoués à leur mission et très capables de faire de bons cours de dessin graphique, il n'en sont pas moins tout à fait insuffisants pour l'enseignement du dessin d'imitation.

Aussi dans plusieurs écoles où le professeur de dessin a pu être remplacé par le professeur de travaux manuels, les études s'en sont rapidement ressenties; il est bien certain que si cette mesure devait se généraliser, les conséquences en seraient fatales, et cela dans un avenir prochain.

Une nouvelle mesure ayant pour but de réglementer plus rigoureusement que par le passé l'ordre dans lequel les modèles devront être donnés aux élèves des différentes classes, tout en ayant sa raison d'être, ne pourra cependant suppléer aux qualités indispensables à un professeur de dessin qui, comme dans toutes les autres matières de l'enseignement, doit avoir des connaissances supérieures à celles qu'il est chargé d'enseigner.

Nous avons cru devoir reproduire bien des desiderata exprimés dans les rapports si étendus et si complets de MM. les inspecteurs, nous leur devons un gré infini d'avoir

recherché tout ce qui pouvait contribuer à l'amélioration d'un enseignement qui est la source même de l'avenir du dessin en France.

Les résultats si remarquables en face desquels le jury s'est trouvé nous font espérer que les progrès désirés seront réalisés, car on peut tout attendre de la part de semblables institutions. Nous nous faisons un plaisir de citer, parmi les écoles normales dont les travaux ont été les plus remarqués, celles de : département de la Seine, Paris, École normale d'instituteurs, dessin géométrique; Paris, École normale d'institutrices, dessin d'imitation et dessin géométrique; dans le Cher, Bourges, institutrices; Châlons-sur-Marne, Beauvais, Melun, instituteurs; et, pour compléter l'académie de Paris, Chartres, Melun et Versailles spécialement que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner pour ses travaux parmi les écoles normales d'institutrices.

Dans l'académie d'Aix, citons celles d'Aix, d'Avignon, d'Ajaccio, instituteurs et institutrices.

Lons-le-Saunier, Vesoul et Belfort sont dans les mêmes conditions pour l'académie de Besançon.

Périgueux, Agen et Lescar dans l'académie de Bordeaux.

Dans l'académie de Caen on remarquera Évreux, instituteurs, avec un enseignement excellent, Saint-Lô, Alençon, Le Mans et les deux écoles de Rouen, qui se recommandent particulièrement.

L'académie de Clermont s'est distinguée par ses écoles de Clermont, Tulle et Guéret, et l'académie de Dijon, par Dijon, Troyes et Auxerre.

Dans l'académie de Grenoble on citera Grenoble, Valence, instituteurs et institutrices, et dans celle de Lille, les deux écoles de Charleville et l'école des instituteurs d'Amiens.

Les académies de Lyon et de Montpellier comptent les institutrices de Saint-Étienne, Mâcon, Montpellier, Carcassonne, ainsi que les instituteurs de ces deux dernières villes.

Dans l'académie de Nancy, Nancy, Commercy, Bar-le-Duc, Mirecourt, Épinal, instituteurs et institutrices, résultats tout à fait remarquables qui font honneur à tous ceux qui y ont participé.

Dans l'académie de Poitiers, les instituteurs de Poitiers, Parthenay, la Roche-sur-Yon et Limoges, y compris les institutrices.

Dans l'académie de Rennes on s'arrêtera aux écoles d'instituteurs de Rennes, Quimper et Savenay; dans celle de Toulouse, aux écoles normales d'instituteurs de Toulouse, Foix, Montauban, ainsi que les institutrices, et enfin en Algérie, Alger, Constantine et Oran, où l'on rencontre des écoles normales indigènes chez lesquelles l'inspection a constaté de véritables efforts.

Le jury a non seulement accordé des récompenses aux établissements présentant un ensemble de travaux intéressants, mais aussi à un certain nombre de professeurs.

Toutes les fois qu'il n'a pu désigner de récompenses en faveur de ces derniers, souvent parce qu'ils en avaient obtenu déjà pour d'autres établissements auxquels ils étaient attachés, il leur en revient bien entendu une grande part d'honneur et de mérite.

Les écoles-annexes ont aussi fait l'objet de distinctions à part et celles qui appartiennent à des écoles normales d'institutrices tiennent le premier rang.

Les travaux qui avaient été exposés école par école dans des cartons et groupés par académies ont été retournés aux établissements; mais ceux qu'on avait placés sur des châssis dans l'ordre progressif des programmes ont été, avec le bon vouloir des directeurs et directrices, gardés par l'Administration, qui possède ainsi un témoignage des efforts considérables accomplis depuis dix ans, efforts constatés par les étrangers et dont nous sommes heureux, non sans orgueil, de conserver les résultats pour les produire à nouveau, au besoin.

TITRE III.

DE L'ENSEIGNEMENT DES ARTS DU DESSIN DANS LES ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE.

Plus de quatre cent cinquante établissements d'enseignement secondaire ont envoyé leurs travaux. L'unité de méthode y apparaît bien complète, mais, il faut l'avouer, avec moins d'affirmation que dans l'enseignement primaire, l'organisation du nouvel enseignement, s'adressant à un beaucoup plus grand nombre d'établissements, a rencontré de plus grandes difficultés.

Dessin d'imitation. — Si l'on se reporte à dix années en arrière, tout ce que nous avons dit pour les écoles normales s'applique avec plus de force encore aux établissements d'enseignement secondaire.

L'absence de méthode était complète. Les modèles en relief ne faisaient pas absolument défaut, principalement dans les lycées et quelques grands collèges, cependant il n'en était fait aucun usage, et les modèles graphiés étaient les seuls dont on se servît.

L'enquête de MM. les inspecteurs en 1879 est unanime sur ce point. Ces modèles étaient gaspillés, on les prêtait aux élèves, qui les maculaient, les déchiraient ou les perdaient.

Nulle part, au début, nous n'avons trouvé trace d'inventaires de modèles, pas plus chez le professeur que chez le proviseur, l'économe ou le principal. C'est M. l'inspecteur Pillet qui s'exprime ainsi, et il ajoute : «Bien plus qu'à l'école normale, la discipline faisait défaut et, sans exagération, sur quarante élèves composant une classe, nous pouvons affirmer qu'en moyenne cinq ou six seulement dessinaient. Les autres ne produisaient absolument rien, ils travaillaient pendant les classes à leurs devoirs de lettres ou de sciences, dormaient ou faisaient du bruit. La classe de dessin était une sorte de classe d'indiscipline. Ces mauvaises habitudes ont duré de si longues années qu'aujourd'hui encore on a de la peine à les déraciner complètement. Quelques directeurs d'établissements d'enseignement secondaire, de plus en plus rares, il est vrai, se souvenant sans doute des classes de dessin de leur temps étaient restés sceptiques en matière d'enseignement du dessin et ne faisaient certainement pas ce qu'il aurait fallu pour le faire réussir.

Il est à remarquer surtout que ce reproche s'appliquait aux directeurs des établissements les plus importants. Des modestes principaux de collège, prenant exemple sur les directeurs des écoles normales, se sont immédiatements prêtés aux réformes. Ils

ont cherché à aplanir toutes les difficultés, ils ont mis le dessin sur le même rang que les autres facultés, ils l'ont relevé aux yeux des élèves en lui attribuant ostensiblement des prix : au lieu de cela, nous connaissons un des plus importants lycées de France dans lequel les prix de dessin se délivraient, il y a peu d'années encore, de la main à la main et comme en cachette. Et M. Pillet ajoute : « Quant aux résultats, si l'on voyait de temps en temps de bons et même de très bons dessins, le plus souvent on constatait le néant. Il se trouvait que les professeurs avaient toujours rendu les dessins quelques jours avant notre arrivée : singulière coïncidence ! Et les proviseurs affirmaient qu'il n'en pouvait être autrement. Où loger, disaient-ils, tant de feuilles de papier ? Il faudrait acheter des cartons, faire faire des armoires, etc.

« En réalité l'on ne produisait rien et le désordre régnait en maître absolu. Dans un lycée de quatre cents élèves de notre circonscription, en 1885, c'est-à-dire cinq ans après l'inauguration du nouveau régime, malgré les instructions les plus formelles données par nous d'avoir à conserver tous les dessins, ces habitudes étaient tellement invétérées qu'en arrivant en avril, nous avons eu de la peine à réunir cent cinquante dessins, mauvais pour la plupart. Nous aurions dû en trouver trois mille.

« L'enseignement était facultatif dans beaucoup d'établissements, surtout dans les collèges. Nous avons eu grande peine à le rendre obligatoire. Il y a trois ans, au collège de Sedan (350 élèves) il était encore facultatif. Aujourd'hui, le petit collège d'Étain (Meuse) est le seul qui soit dans ce cas. »

Tout ceci a rapport à la deuxième circonscription. Si nous consultons M. Andrieu, inspecteur de la première circonscription, il nous dit : « Il y a dix ans, l'étude du dessin dans les lycées et collèges était négligée, il n'y avait ni méthode, ni direction, le professeur se contentait de faire dessiner les élèves qui en témoignaient le désir, en leur donnant un modèle estampe sur lequel ils passaient des mois entiers. »

Dans la troisième circonscription, comprenant la Bretagne, il en était de même, et bien des lacunes existent encore.

Si nous passons dans le midi de la France, les rapports de MM. Bellay, Bouchet-Doumenq et Hirsch sont unanimes à signaler un manque absolu de méthode; liberté pleine et entière est laissée aux professeurs dans l'application d'un enseignement sans programmes déterminés, et presque partout on se sert du papier quadrillé et de modèles estampes.

M. Hirsch fait même ressortir que, dans les lycées et collèges, le professeur s'adressant à des élèves de tous âges entre 9 et 18 ans, il n'a plus à diriger comme dans les écoles normales des groupes de 18 à 20 élèves, mais bien de 60, 70 et 80 enfants dans les grands lycées, de sorte que, sur les deux heures accordées pour la leçon, une partie se passe en installation et le reste est employé avec trop de précipitation.

MM. Charvet, Dauban et Jourdain font les mêmes constatations pour les régions du Centre.

Tout ce que nous venons de dire quant aux méthodes s'applique également aux

installations, qui n'existaient nulle part. Il nous a paru utile d'établir ce point de départ pour bien faire ressortir les modifications apportées depuis dix ans. Nous laisserons encore la parole à M. Pillet; elle résume l'opinion de toute l'inspection :

Les nouvelles méthodes ont pénétré plus ou moins rapidement dans les établissements d'enseignement secondaire. Où le professeur était intelligent et où le directeur l'a soutenu, les progrès ont été rapides; partout ailleurs ils ont été lents, beaucoup plus lents en général que dans les écoles normales. Nous essayerons de donner plus loin la raison de cette différence. Néanmoins nous pourrons affirmer que dans les établissements secondaires la méthode nouvelle est acceptée et comprise: malheureusement elle n'est pas toujours appliquée.

Nous n'avons pas à parler des envois de modèles qui ont été faits si généreusement par l'État. Sans critiquer en rien au point de vue du goût les choix, nous devons dire que ces collections renferment quelques modèles inutiles (particulièrement des bas-reliefs) dont aucun professeur ne s'est jamais servi et ne se servira jamais. Par contre, elles manquent encore de quelques modèles, surtout de modèles élémentaires. Les sujets nouveaux que le Comité des inspecteurs a récemment introduits dans les écoles normales pourront combler, en partie, ces lacunes pour les collections des établissements d'enseignement secondaire.

Presque partout on a créé des salles de dépôt pour recevoir les modèles, et l'on a dressé des inventaires assez bien tenus à jour, grâce, nous le croyons, au modèle de catalogue dont nous avons parlé dans le rapport précédent (*Écoles normales*).

Néanmoins il faut constater surtout dans les lycées et collèges de garçons un respect des modèles bien moins grand que dans les écoles normales. Dans les établissements pour les jeunes filles les soins apportés sont parfaits.

Souvent les proviseurs ont des théories esthétiques à eux, en vertu desquelles ils font placer les modèles sur les murs de la salle de dessin, ce qui est contraire aux règlements (lycée de Versailles, lycée de Troyes, etc.). Dans d'autres cas, ils prétendent n'avoir pas pu trouver de local, si petit que ce soit, pour servir de dépôt des modèles; en ont-ils cherché sérieusement? Au lycée de Versailles la collection est presque à renouveler, tandis qu'au lycée de Chaumont, aux collèges de Sedan, de Vitry-le-François, etc., elle est intacte, tout en ayant servi bien davantage.

Au lycée de Reims, pendant deux années consécutives, une partie de la collection a été reléguée dans une pièce du rez-de-chaussée, d'où, sur nos instances, elle a fini par sortir en très médiocre état, sans avoir servi jusqu'alors.

Pour nous résumer sur ce point, nous dirons que tout ce qui touche aux modèles, au matériel, à la discipline pédagogique et même à l'enseignement proprement dit marche bien, quand le directeur (proviseur, principal ou directrice) veut s'en occuper et observer les instructions que nous leur transmettons. Lorsque nos rapports d'inspection sont défavorables, que l'Administration n'hésite pas, sauf de rares exceptions, à rejeter la plus grande part de responsabilité sur la direction générale de l'établissement sans oublier l'économe, et nous croyons qu'elle frappera juste.

Petit à petit nous avons obtenu que l'enseignement devînt collectif. Dès lors les résultats ont monté en quantité aussi bien qu'en qualité. Néanmoins, toutes choses égales d'ailleurs, ils restent, comme moyenne, inférieurs à ceux des écoles normales. Nous savons bien que les programmes sont beaucoup plus étendus, puisqu'ils vont jusqu'au dessin de la tête et de la figure humaine. Mais c'est au moment où les élèves, eu égard à leur âge, pourraient faire de réels progrès que tout concourt à les détourner de l'étude du dessin. A partir de la seconde, il y a presque partout un abandon. C'est pourquoi nous ne regrettons pas, pour notre part, la mesure que vient de prendre récemment le Conseil supérieur de l'instruction publique et qui consiste à rendre le dessin facultatif à partir de la classe de seconde, tout en lui accordant plus de temps.

Les professeurs n'auront ainsi à guider que des élèves ayant véritablement le désir de bien faire; ces élèves seront peu nombreux; le maître pourra donc agir à leur égard comme un chef d'atelier et s'en occuper individuellement, à moins que, sous prétexte d'économie, on ne veuille constituer quand même des classes trop nombreuses, en réunissant ensemble des élèves de classes différentes ne travaillant pas d'après les mêmes programmes.

Dans ce cas la mesure serait désastreuse.

Les améliorations souhaitées par l'inspecteur se résument en ceci : 1° Ne rien changer aux méthodes; faire savoir aux directeurs des établissements d'enseignement secondaire que les programmes ont un caractère absolument impératif et définitif; 2° Compléter les collections de modèles et en étudier de plus près la répartition dans les différentes classes.

Nous proposerons, en outre, que, ce dernier travail une fois fait, l'Administration fasse imprimer sous forme d'affiches, les programmes officiels et, en regard de leurs paragraphes, fasse ajouter les classes auxquels il s'appliquent et les modèles qui leur conviennent. Ces affiches seront apposées dans toutes les classes de dessin, bien en vue des élèves.

Faire imprimer des catalogues-inventaires dans le même modèle que pour les écoles normales. Il y a là toute une série de mesures urgentes de conservation à étudier si l'on ne veut pas à avoir à renouveler les collections dans un avenir peu éloigné.

Imposer pour les professeurs un type de feuilles d'inscription des notes et exiger qu'il soit toujours au courant. C'est la seule manière de tenir les professeurs en haleine et de maintenir à l'intensité voulue l'émulation entre les élèves. Cette émulation aura pour conséquence la quantité et aussi la qualité des travaux.

Régler, par une circulaire ministérielle, une fois pour toutes, en vue des inspections, la question de l'emmagasinage des dessins de l'année et celle de la constitution, par un choix judicieux, des archives de l'enseignement du dessin.

La question des fournitures de dessin ne devra pas être négligée, la valeur des résultats en est sensiblement diminuée. Il faut arriver à une unification du format du papier et à ce que tous les élèves soient munis des instruments indispensables, canif, fil à plomb, etc. Ces dépenses ne peuvent excéder trois francs par an.

Matériel et installations. — Presque partout les salles de dessin ont été améliorées, reconstruites même, mais souvent malheureusement conçues, plutôt pour la façade de l'établissement que pour sa destination propre, avec des fenêtres orientées n'importe comment : on n'a pas voulu comprendre qu'une salle de dessin édifiée sur le modèle d'un atelier d'artiste était la véritable solution. Presque toujours les nouvelles salles sont éclairées par des fenêtres ordinaires. Le type dortoir fera assez bien comprendre le genre des salles dont nous voulons parler.

Il a fallu alors user des moyens les plus compliqués pour améliorer la situation ou en tirer parti. Boucher des fenêtres, tendre transversalement des rideaux pour rendre les fenêtres utilisées indépendantes les unes des autres, etc., et tout cela pour arriver à de bien médiocres résultats.

On ne s'explique pas comment les mêmes architectes qui construisent des hôtels pour des peintres ou même pour des amateurs, qui trouvent le moyen de leur faire d'excellents ateliers, vastes, bien éclairés, donnant en façade de jolis motifs de décoration, se montrent aussi réfractaires ou aussi impuissants à résoudre le même problème quand il s'agit pour eux de construire une salle ayant la même destination pour une école normale ou pour un lycée.

Il est bon de remarquer que M. Paul Colin, inspecteur principal, a fait il y a six ans un rapport très net et très explicite sur l'organisation et sur la construction des salles de dessin et que, du moins dans la 2e circonscription, pas une salle nouvelle n'a été établie depuis cette époque conformément aux conclusions de ce rapport.

Dessin géométrique. — L'état général, il y a dix ans, était absolument défectueux.

L'enseignement secondaire spécial nous intéresse presque exclusivement, puisque le dessin géométrique n'est pas visé dans les programmes de l'enseignement secondaire classique, si ce n'est dans les classes de mathématiques préparatoires, élémentaires et spéciales. Et encore pour ces classes, le programme est-il peu défini. Une division particulière de mathématiques élémentaires est, dans quelques établissements importants consacrée à la préparation à l'école de Saint-Cyr. En mathématiques spéciales, on vise surtout l'École polytechnique, rarement l'École centrale, si ce n'est dans deux ou trois lycées spéciaux (Saint-Louis à Paris) où l'on a créé une classe préparatoire spéciale.

Parlons, pour n'y plus revenir, de ces deux classes où l'on prépare à l'école Saint-Cyr et à l'École polytechnique. Nous basant sur une assez longue expérience acquise à l'école Monge et au lycée Henri IV, voici ce que nous avons recommandé aux proviseurs :

On sait que les examens d'admission comportent : 1° Une épreuve de géométrie descriptive, c'est-à-dire une épure; 2° Un lavis simple, lavis d'un polyèdre ou d'une surface courbe (cylindre, cône, sphère). Le même professeur est ordinairement chargé de ces deux enseignements.

Le professeur de géométrie descriptive, qui est presque toujours aussi le professeur de mathématiques générales, donne le sujet de l'épure et le professeur de dessin géométrique le fait exécuter, ce qui exige qu'il soit très au courant de la science.

Or, au début de l'année scolaire le cours théorique de géométrie descriptive n'est pas encore assez avancé pour que l'on puisse donner des sujets d'épure un peu intéressants. C'est pourquoi nous demandons au professeur de consacrer le premier trimestre exclusivement au lavis et d'en faire exécuter un par semaine, ce qui représente 12 lavis. Tout élève un peu soigneux qui a fait 12 lavis doit savoir laver; il n'a plus besoin que de se perfectionner [1].

Cette première période terminée, les séances suivantes de dessin géométrique sont consacrées à l'exécution des épures.

Néanmoins, à la fin de chaque trimestre, on fait une composition en lavis et aux approches de l'examen, on doit aussi exécuter des épures et des lavis en mettant, autant que possible, les élèves dans les conditions des concours qu'ils auront à subir.

Pour que cette mesure soit fructueuse, il faut de toute nécessité que les élèves puissent exécuter une épure ou un lavis en une seule séance. Or cela est impossible avec l'emploi du temps actuel, dans lequel la séance de dessin est fixée de 10 h. 1/4 à 11 h. 3/4, ce qui fait une heure et demie. Il faut alors deux séances pour faire un lavis ou une épure, ce qui réduit de moitié le nombre des exercices que l'on peut faire et présente une foule d'inconvénients dont voici les principaux : d'une séance à l'autre les teintes ont séché, il faut donc en refaire de nouvelles qui ne concordent plus avec les anciennes; l'élève a oublié ce qu'il faisait, il lui faut une nouvelle mise en train, etc. etc.

C'est pourquoi nous avions obtenu au lycée Henri IV que, le jour de la séance de dessin, la leçon de mathématiques fût abrégée d'une demi-heure et cessât vers 9 h. 25.

Le professeur consentait à conduire lui-même les élèves à la classe de dessin et la séance graphique durait de 9 h. 1/2 à midi moins cinq, c'est-à-dire deux heures et demie. Dans ces conditions, les élèves venant à la leçon avec une feuille toute collée, tout temps perdu était évité et l'on pouvait exécuter un lavis ou une épure en une seule séance. Quand arrivait l'examen, les élèves, ayant pris l'habitude d'exécuter leur épreuve de concours en un temps assez limité, ne se trouvaient nullement dépaysés.

Nous pensons que cette mesure devrait être généralisée pour les divisions préparatoires aux écoles du Gouvernement et qu'il faudrait autoriser les proviseurs à se mouvoir un peu plus librement qu'ils

[1] M. Pillet a fait autographier pour l'école Monge une collection de 12 lavis donnés aux examens du Gouvernement. Cette collection, distribuée aux professeurs de la 2e circonscription, a donné d'excellents résultats.

ne le font aujourd'hui dans l'emploi du temps adopté pour les lycées. On le fait au lycée Saint-Louis, pourquoi ne pas agir de même dans les lycées de province?

Quant aux classes de mathématiques préparatoires et élémentaires, dont les programmes sont très vagues, nous avons demandé aux professeurs d'adopter pour les mathématiques préparatoires le programme de 2e année de l'enseignement spécial, pour les mathématiques élémentaires A, celui de 3e année et pour les mathématiques élémentaires B, celui de 4e année. De cette façon, surtout pour les collèges où ces classes sont peu nombreuses, on a pu grouper le plus possible d'élèves travaillant d'après un même programme et cela au grand avantage de l'enseignement collectif.

Pour ce qui concerne l'enseignement secondaire spécial, en première année l'étude ne porte que sur les tracés de la géométrie plane. Les dessins consistent à exécuter quelques problèmes empruntés aux deux premiers livres de la géométrie et à en faire l'application à des motifs de décoration très simples.

Le programme de la seconde année est analogue, il se termine néanmoins par des relevés géométraux d'objets usuels.

Dans beaucoup d'établissements le professeur général de la classe est chargé de cette partie de l'enseignement. Il s'en acquitte souvent très bien. Une leçon orale avec croquis au tableau (durée 3/4 d'heure). Croquis sur un carnet spécial. Séance d'une heure pour l'esquisse au crayon de la mise au net. Séance de 2 heures pour la mise à l'encre de chine et le lavis quand il y en a. Tel est l'emploi ordinaire du temps.

En définitive, un dessin est exécuté en deux semaines et rarement en trois. Cela représente par an une vingtaine de dessins; on ne peut pas faire plus.

Lorsqu'un professeur doit diriger à la fois les deux années, nous lui disons de faire chevaucher ces deux enseignements l'un sur l'autre de la manière suivante : une première semaine il donne la leçon orale aux élèves de première année, après quoi il corrige et note les dessins au net de la seconde année; une deuxième semaine il fait la leçon orale aux élèves de la deuxième année et corrige les dessins au net de la première année, et ainsi de suite.

Il est facile de comprendre que si les exercices n'étaient pas combinés pour être invariablement exécutés dans un espace de deux semaines, toute cette organisation serait troublée dans son économie.

Au début de notre inspection, nous avons trouvé beaucoup de professeurs portés à faire exécuter de grands dessins à leurs élèves. Le format grand-aigle avait leur préférence. C'est une erreur au point de vue de l'enseignement, et en voici les raisons :

Le matériel nécessaire est encombrant et onéreux. Les dessins sont d'une exécution longue; qu'un élève au début fasse une ou deux fautes, le voilà découragé et toute une suite de séances perdues.

Il est impossible, dans ces conditions, d'épuiser un programme un peu chargé, comme l'est d'ailleurs le programme officiel.

C'est pourquoi partout nous avons supprimé les grands formats. Nous adoptons, pour tous les dessins sans exception jusqu'à la classe de la troisième année inclusivement, le format in-8° grand-aigle.

Modèles. — Comme modèles, nous avons réduit au minimum l'emploi des modèles graphiés individuels; néanmoins, à titre de spécimen d'exécution, nous ne les avons pas supprimés complètement. Il est bon en effet d'en avoir un ou deux que l'on fait circuler, mais sur lesquels on ne prend aucune mesure.

Par contre, le modèle mural exécuté par le professeur lui-même sur de grandes feuilles de papier commence à être employé. Nous nous proposons de généraliser cet emploi, si toutefois l'Administration nous aide en consentant à faire ou à laisser faire les dépenses voulues.

Les modèles en relief font défaut. Nous avons bien, il est vrai, les solides géométriques et les frag-

ments d'architecture, mais c'est insuffisant. Les solides sont d'un emploi restreint; au bout de cinq ou six leçons, on en a tiré tout le parti possible. Quant aux fragments d'architecture, ils sont trop compliqués et trop fragiles. On ne peut songer à les confier aux élèves pour faire des relevés géométraux. Néanmoins, ils pourraient servir de thème à une leçon d'amphithéâtre et par suite, à un modèle mural. Mais le plus souvent ils sont dans la salle du professeur de dessin d'imitation qui consent difficilement à s'en démunir; c'est à lui! De plus, s'il s'agit des ordres, leur maniement est difficile. Ordinairement leurs éléments sont montés dans leur succession logique, savoir : la base à la partie inférieure et au-dessus le chapiteau, puis par-dessus encore l'entablement. Veut-on la base toute seule, ou le chapiteau, il faut démonter le tout; c'est compliqué, dangereux et l'on y renonce. On manque presque partout d'objets usuels. On n'en a pas mis sur les listes officielles sous le prétexte que ces objets se trouvaient partout. C'est un tort; ils sont partout et l'on n'en trouve nulle part, voilà le fait.

Les modèles de mécanique en relief manquent presque complètement aussi. Quelques professeurs se servent des appareils de la collection de physique. Cela vaut mieux que rien, mais c'est insuffisant, les formes de ces appareils sont un peu trop spéciales, mièvres et souvent trop compliquées. Ils sont en outre précieux et fragiles.

Comme améliorations souhaitées, M. l'inspecteur les résume ainsi :

1° Préciser les programmes en faisant rédiger une instruction qui en donnerait le développement;

2° Organiser une ou deux sessions normales spéciales de dessin géométrique, y inviter et même y faire venir d'office les professeurs insuffisants;

3° Créer pour le dessin géométrique des listes de modèles officiels;

4° En ce qui regarde les modèles de mécanique, après avoir arrêté les types, mettre leur fourniture en adjudication publique; la concurrence des constructeurs entraînera le bon marché.

De la sanction. — La véritable sanction serait une épreuve de dessin à imposer aux examens des baccalauréats. Mais il n'y faut pas songer avant longtemps. Le Conseil supérieur de l'instruction publique ne voudra prendre une pareille mesure que lorsque deux générations ayant passé, ses membres seront recrutés parmi des personnes ayant appris à dessiner et y ayant réussi grâce aux nouvelles méthodes. Mais aurons-nous alors, pour défendre dans son sein les précieux intérêts de l'art, une voix aussi autorisée et aussi puissante qu'aujourd'hui?

Quoique la question soit encore loin de recevoir une solution favorable, on nous permettra d'indiquer pourquoi, suivant nous, cette solution est désirable et exécutable.

Elle est désirable par cette seule raison qu'un enseignement qui n'a pas de sanction à la fin des études est forcément négligé par les élèves et peut-être par ceux qui les dirigent. Un principal et même un proviseur qui est convaincu qu'il n'y a nulle gloire à retirer pour son établissement d'un très bon enseignement du dessin, qui sait qu'il n'en paraîtra rien sur les listes des lauréats publiées à la suite des examens de fin d'études, se désintéressera toujours plus ou moins de cette partie des cours, surtout dans les classes supérieures, c'est-à-dire où les élèves pourraient en recueillir les fruits.

Cela est si vrai, que nous voyons les élèves travailler de nouveau avec une certaine ardeur et les directeurs s'intéresser plus vivement à leurs études, lorsque nous pénétrons dans les classes préparatoires aux écoles du Gouvernement. Les écoles supérieures comme l'École polytechnique, l'École spéciale militaire de Saint-Cyr, l'École navale, ont introduit parmi les épreuves de l'examen d'admission un dessin d'après la bosse. Cette épreuve est un puissant stimulant dont se ressentent nos classes de dessin. Nous sommes heureux d'avoir une semblable sanction. Le cours de l'École polytechnique est organisé en vue de continuer les programmes officiels, et nos jeunes ingénieurs et officiers sortent de l'École en état de dessiner rapidement et correctement d'après nature.

Vouloir prouver que cette sanction est désirable, c'est donc tenter de démontrer que l'enseignement du dessin est utile, qu'il est indispensable.

La voix si autorisée dont nous parlions à l'instant le fait éloquemment depuis plus de vingt ans; elle se fait entendre dans toutes les grandes occasions; elle trouve chaque fois des arguments nouveaux; le côté philosophique, le côté artistique, le côté utilitaire ont été tour à tour envisagés par elle, et pas un point de cette importante question n'a été laissé dans l'ombre.

Elle est exécutable, mais à condition qu'on ne veuille pas aller trop loin, ni dépasser le but. Lorsqu'on fait passer le baccalauréat à l'élève qui sort d'un lycée ou d'un collège, que cherche-t-on à constater? Veut-on s'assurer qu'il est un littérateur, un poète, un historien ou un mathématicien? Une bonne orthographe, des idées présentées clairement, un raisonnement correct, en un mot, la preuve d'un esprit juste, voilà ce que l'on recherche avant tout.

Vienne devant les juges une intelligence hors ligne, la mention bien ou très bien est là pour l'apprécier. Ne pourrait-on, en introduisant l'épreuve du dessin au baccalauréat, s'inspirer d'idées si raisonnables? Le sens de la vue est le plus admirable peut-être des cinq que nous possédons et c'est celui que jusqu'à présent on cultivait le moins. On n'apprenait pas à voir, et la preuve en est que l'on ne savait pas dessiner. Qui sait voir, sait dessiner; la main n'entre que pour bien peu dans l'opération du dessin. On peut apprendre à voir juste sans arriver cependant à l'exécution d'un peintre de profession, de même que l'on peut apprendre à écrire correctement sa langue sans être cependant un orateur éloquent.

Malheureusement, il serait à craindre aujourd'hui, si la question se posait en Conseil, qu'elle ne fût portée beaucoup trop haut. Il faudrait se contenter d'une épreuve d'ordre moyen, comme celle que nous proposons aux examens du brevet supérieur des instituteurs.

Ici la preuve est faite; il est impossible de la récuser.

En trois ans, à raison de deux heures par semaine, des jeunes gens, venant en plus grande partie de la campagne, arrivent à dessiner très correctement un plâtre assez difficile. Ne demandons pas plus aux bacheliers, et nous aurons obtenu beaucoup; ces jeunes gens ne seront pas des artistes, rien ne les empêchera de le devenir; en tout cas, ils auront reconnu que bien voir et bien dessiner un objet si simple qu'il soit n'est pas chose si facile. Ils auront acquis de la modestie à défaut de talent. Nous aurons peut-être moins de critiques d'art, personne ne s'en plaindra, et ceux qui nous resteront émettront peut-être leurs avis avec plus de réserve

Le concours général peut-il être considéré comme une sanction? et s'il en est ainsi, doit-on le rétablir en province?

A cette question nous répondrons négativement. Le concours général ne prouve qu'une chose, c'est que dans tel ou tel établissement il existe un élève très bien doué que le professeur a surchauffé en vue du succès.

Le concours général est funeste à la marche générale de la classe, on néglige ceux-ci pour cultiver ceux-là. L'inspection, au contraire, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, suffit à développer une émulation très suffisante et beaucoup plus saine.

Nous n'avons pas hésité à donner ce long extrait des rapports de M. Pillet; son apparente sévérité d'appréciation part du sentiment élevé qu'il a de sa mission, il contient à lui seul toutes les critiques de détail formulées dans les autres rapports, et les vœux qu'il forme prouvent la bonne volonté et l'ardeur du corps des inspecteurs de l'enseignement du dessin dans la tâche qui leur incombe. Les résultats obtenus à ce jour prouvent aussi combien les exhortations de ces messieurs ont porté leurs fruits. Avoir déraciné la routine, implanté une nouvelle méthode et en si peu de temps avoir

pu montrer de semblables productions, nous sommes convaincus que nulle autre part en Europe pareille révolution scolaire n'a été accomplie.

Nous avons franchi le pas difficile, nous avons acclimaté un nouvel enseignement, il faut maintenant le faire progresser, et nous pouvons avoir confiance dans les générations futures qui, elles, en sentiront encore plus les avantages. Avant de terminer ce chapitre, nous appellerons encore l'attention des autorités universitaires sur les exemptions si facilement accordées de ne pas suivre les classes de dessin. Nous relevons, dans la première circonscription, des chiffres trop sérieux pour n'en pas faire mention. Un tiers environ de la population scolaire et plus obtient cette exemption; il y a là évidemment un abus qu'il suffira de signaler pour le faire cesser.

L'opinion du jury, dont nous tenons à exprimer très exactement l'impression, a de même témoigné d'une certaine sévérité dans ses appréciations sur l'ensemble de son jugement quant aux travaux exposés par l'enseignement secondaire, nous avons expliqué les difficultés si sérieuses que ce nouvel enseignement a rencontrées. Nous manifestons à contre-cœur cette critique qui demanderait plus de développement encore pour être comprise dans le caractère bienveillant que nous voudrions lui conserver et qui aurait un tort grave si elle faisait supposer un seul instant que nous ne rendons pas justice aux efforts de tant de professeurs, de chefs d'établissements et au directeur éminent qui, dans sa sollicitude éclairée, est, nous en sommes certains, le premier à vouloir atteindre les résultats que nous souhaitons.

Parmi les lycées de Paris, il nous faut surtout mentionner le lycée Condorcet et les lycées de jeunes filles Fénelon et Racine et, sans quitter l'académie de Paris, désignons les lycées d'Orléans, de Reims et celui des jeunes filles de Versailles.

Dans l'académie d'Aix nous remarquerons les lycées de Toulon et dans celle de Caen, le lycée d'Évreux, le collège d'Avranches et les lycées de jeunes filles du Havre, de Rouen.

Dans l'académie de Dijon nous nous arrêterons aux lycées de Troyes, de Chaumont et aux deux collèges d'Auxerre, filles et garçons.

Les lycées de Charleville, de Lille, et les collèges de Cambrai, filles et garçons, de Sedan, de Calais et d'Abbeville signalent l'académie de Lille.

Dans les académies de Lyon et de Montpellier nous citerons Lyon, Montpellier, lycées de filles et de garçons, et le lycée de Carcassonne.

L'académie de Nancy se distingue particulièrement; aussi nous faut-il mentionner les lycées et collèges de Nancy, de Bar-le-Duc, de Pont-à-Mousson, de Toul, de Commercy, de Verdun et d'Épinal!

Les académies de Poitiers, de Rennes et de Toulouse nous montrent parmi leurs meilleurs résultats ceux des lycées de Niort (garçons et filles), de la Roche-sur-Yon, de Limoges, de Rennes, de Laval, de Pontivy, de Toulouse, de Rodez, de Tarbes, d'Alby, et les collèges de Saint-Maixent, de Saint-Yrieix, de Beaufort, de Saumur (jeunes filles), de Château-Gontier, de Josselin, de Saint-Girons, de Tarbes (jeunes

filles), de Castres et de Moissac, sans oublier le lycée de jeunes filles de Montauban.

L'académie d'Alger, et principalement le département d'Alger, a obtenu des récompenses dans les établissements des villes d'Alger, de Blidah, de Médéah, ainsi que pour les collèges de jeunes filles de Philippeville et d'Oran.

Nous ne terminerons pas ce rapide aperçu dans les établissements mentionnés sans parler de l'École normale supérieure d'enseignement secondaire pour les jeunes filles, à Sèvres, dont le cours de dessin est très bien dirigé.

TITRE IV.

SECTIONS ÉTRANGERES.

HOLLANDE.

Amsterdam.

ÉCOLE NORMALE DE PROFESSEURS DE DESSIN.

L'exposition des travaux d'élèves de l'école normale des professeurs de dessin à Amsterdam est une des plus intéressantes parmi les écoles des sections étrangères.

Par son importance et la nature de ses travaux elle a fixé d'une façon toute particulière l'attention du jury. La création de cet établissement, unique en Europe, est toute récente et cependant par sa bonne organisation, par sa méthode pratique les résultats paraissent certains. Il nous paraît utile de faire connaître sommairement l'origine et les programmes de cet établissement.

Dans ce pays, nous constatons tout d'abord que l'enseignement du dessin était réglé dès 1857 par une loi spéciale, et en 1863 des examens furent institués pour les professeurs de dessin. Puis, en 1875, le Ministère de l'intérieur comprenant l'instruction publique porta à nouveau tout particulièrement son attention sur l'enseignement du dessin. A la suite d'une mission qui avait pour but de rechercher les meilleures méthodes et les meilleurs moyens de les appliquer, MM. de Stuers et Salvareda, rapporteurs, conclurent à l'ouverture d'une école normale destinée à former des professeurs pour les arts du dessin.

MM. Molkenbœer et Jen Striend, chargés de l'élaboration des programmes, organisèrent les cours qui furent définitivement fondés en 1881 avec un subside du Gouvernement (43,000 fr.) et l'approbation du Roi.

L'installation, d'abord provisoire, est maintenant définitive et dispose de vastes locaux bien éclairés compris dans le Musée royal, auxquels viennent s'ajouter une bibliothèque formée tout spécialement d'ouvrages utiles à l'enseignement des arts.

Chaque enseignement a son local particulier; de plus une petite école modèle provisoire a été bâtie sur les mêmes terrains pour une trentaine d'élèves, qui y reçoivent, comme dans nos écoles annexes, l'enseignement des élèves futurs professeurs.

Cette petite école est fréquentée par des garçons et des filles de onze à quatorze ans, auxquels on fait exécuter les premiers éléments à partir de la ligne droite; ces cours sont de six heures par semaine.

Le personnel de l'École normale de dessin se compose de neuf professeurs y compris le directeur.

Le cours complet est de trois ans. L'admission est subordonnée à un examen public, le candidat doit avoir au moins seize ans révolus.

L'examen d'entrée comprend, pour la partie graphique, un dessin d'après le plâtre (ornement) à exécuter en 5 heures 1/2; un dessin d'après nature (groupe facile d'objets), en 5 heures 1/2; un dessin linéaire à l'aide d'instruments, en 3 heures; un sujet de style en langue hollandaise, en 1 heure 1/2; la partie orale se compose d'arithmétique, de géométrie et de perspective.

Les élèves munis du diplôme de sortie des classes moyennes sont dispensés de la dernière épreuve écrite.

La rétribution scolaire annuelle est de trente florins[1], le Ministre accorde des bourses. L'article 1er du règlement de l'école distingue trois divisions, A, B, C. La division A forme des professeurs de dessin à main levée; la division B forme des professeurs d'architecture et de mécanique; la division C instruit des professeurs e modelage.

Le programme des leçons des trois années comprend deux sortes d'enseignement, théorique et graphique. Cette combinaison de cours théoriques et de cours pratiques nous paraît en tous points excellente, nous en avons la preuve par de bons éléments bien à leur place au point de vue pédagogique. Les dessins, exécutés d'après des modèles muraux de grand format, forment une série intéressante. Dès le début, des tons soit à l'aquarelle, soit au pastel viennent ajouter au rendu un aspect encore plus décoratif et initient les élèves à la valeur des effets.

Le cours de répétition des éléments pour la pratique du dessin élémentaire et la progression des études de perspective depuis les reliefs en fil de fer et les solides en bois jusqu'aux objets naturels, sont absolument rationnels. La dénomination d'objets naturels nous semble préférable à celle d'objets usuels, de plus il arrive constamment que les objets usuels sont très compliqués et nullement élémentaires.

Un pot à l'eau dont le goulot forme un bec arrondi présente des courbes fort difficiles de même qu'un chapeau avec des bords retroussés.

Le choix des objets représentés nous a paru délicatement fait et l'exécution s'est ressentie du côté pittoresque qu'offrait le modèle, tout en restant dans des formes où la décomposition géométrique était facile comme démonstration. Ces dessins sont en général très poussés comme exécution, ils cherchent peut-être un peu trop la saillie.

Dans les classes supérieures, cette préoccupation s'accentue encore davantage. Des fonds conventionnels lavés à teintes plates avec des ombres portées très déterminées accusent encore plus cette tendance,

Le groupement de plusieurs objets, étude favorite que nous retrouvons surtout dans les sections étrangères donne lieu à de jolies reproductions. L'observation que nous nous permettons de faire au sujet de ces dessins est l'absence de gradation du procédé

[1] Le florin vaut 2 fr. 10 (Pays-Bas).

d'exécution, dont on ne saurait trouver la trace; ces dessins, il est vrai, y perdraient leur aspect de petits tableaux de genre nature morte, mais, quand il s'agit d'enseignement, n'est-il pas bon de laisser apparaître la justification de la mise en place, la ligne d'horizon par exemple, si elle y est contenue bien entendu.

L'étude de l'anatomie est bien représentée, et l'étude des proportions du corps humain nous montre la préoccupation d'affirmer la nécessité qui s'attache à la connaissance de lois dont les principes sont la base de la beauté plastique. Cette étude, dont plusieurs grands génies ont cherché la solution, et les termes dans lesquels ils l'ont donnée, ne sauraient être ignorés.

Les études d'après nature (modèle vivant) viennent couronner l'enseignement dans toutes ses parties.

Si vous joignez à ces études l'apprentissage du professorat sous la direction de maîtres expérimentés, on a le sentiment des services que peut rendre une semblable institution.

Le jury, en dehors des travaux exposés, ne pouvait oublier ces résultats matériels et moraux qui seront considérables pour la Hollande, pour sa population ouvrière et ses industries locales.

La création de cette école est tout à l'honneur des hommes éminents qui en ont conçu le projet et au Gouvernement qui a pris l'initiative de cette institution.

Haarlem.

ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS.

Nous rencontrons dans l'exposition de l'École des arts industriels de Haarlem les mêmes qualités d'exécution que nous signalions tout à l'heure dans l'école d'Amsterdam. Nous y trouvons en plus quelques fort jolies compositions ornementales très décoratives dont les motifs sont inspirés directement de la nature.

Cet établissement poursuit un but déterminé, moral d'abord[1] par le côté de l'éducation donné à l'apprenti et à l'ouvrier, et très pratique ensuite par son enseignement.

L'industrie du bâtiment semble surtout devoir en bénéficier. Les cours sont de quatre années, à la condition que l'élève soit considéré comme suffisamment instruit et capable de passer d'une classe dans une autre à la suite d'un concours.

Les professeurs, au nombre de neuf, sous l'habile direction de M. von Sacher[2], se

[1] Deux fois par semaine des cours spéciaux de lecture, d'écriture, de comptabilité, de lettres d'affaires, de comptabilité, d'arithmétique, de tenue de livres ont lieu pendant les trois premières années. L'école possède un musée et une bibliothèque. Des interrogations ont lieu à des époques déterminées pour s'assurer de l'intelligence des élèves et pour leur donner l'habitude de s'énoncer clairement.

[2] M. von Sacher a été honoré d'une médaille d'argent, ainsi que son école.

partagent les différents cours, dont un est spécial aux femmes. Tous les élèves sans exception font la partie élémentaire du dessin géométrique et du dessin à vue en commençant par les solides en fil de fer et en bois, puis les cours se divisent suivant les professions.

Les charpentiers, les menuisiers, les ébénistes, les maçons, les serruriers, les tailleurs de pierre, les plafonneurs, les plombiers, les zingueurs, les peintres décorateurs ont chacun un cours séparé, avec des applications propres à leurs métiers, mais le professeur d'architecture intervient chaque fois pour le côté professionnel. L'école possède également un cours suivi par les jeunes filles se destinant aux travaux à l'aiguille.

Les élèves font beaucoup de croquis cotés à des échelles différentes avec les détails grandeur d'exécution soit pour la coupe et l'assemblage des bois de charpente, soit pour les profils d'une table ou d'un meuble, soit encore pour la maçonnerie. Le modelage d'après la bosse et d'après nature, l'étude de la fleur peinte et dessinée, l'histoire naturelle, font l'objet de cours spéciaux adaptés à chacun des enseignements particuliers des différentes sections qui comprennent un total d'environ 200 élèves de treize à vingt ans.

Ces jeunes gens sont recherchés de préférence par les chefs d'industrie; ils sont, en effet, plus à même de se rendre rapidement utile, et la direction de l'école les suit avec intérêt dans leur carrière.

Tous les efforts de cette institution tendent, en effet, à améliorer le sort des ouvriers et apprentis en leur donnant les connaissances les plus pratiques de nature à leur diminuer d'abord le temps de l'apprentissage chez le patron et ensuite à en faire rapidement des contremaîtres.

Avec l'école normale de professeurs de dessin d'Amsterdam la Hollande possède deux institutions vraiment utiles et dignes de fixer l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'enseignement des arts appliqués.

PREMIÈRE ANNEE.

École des arts industriels d'Haarlem. — Programme des études. — Tous les élèves suivent la même voie, n'importe quel métier ils exercent.

Dessin architectural. — Apprendre le maniement des instruments. — Copie des ornements géométriques. — La construction de figures géométriques. — La projection simple de lignes, de points et de différents corps.

Dessin à main levée. — Dessiner sur fond noir avec de la craie blanche. — *a.* Des lignes droites et courbes. — *b.* Des exemples très larges de feuillage dont les motifs sont stylisés d'après nature. — Dessin à plat ne s'indiquant que par des contours.

DEUXIÈME, TROISIÈME ET QUATRIÈME ANNÉE.

Les élèves de différents métiers suivent des cours différents.

CHARPENTIERS.

Deuxième année.

a. Le dessin de coupe en bois, l'assemblage avec coupe, perspective cavalière.

b. Le dessin de portes et de fenêtres avec détails grandeur nature pour coupe et assemblage.

c. Le dessin de différents escaliers, de toitures, avec détails.

Troisième année.

a. Dessin de diverses constructions en bois, petits projets de menuiserie, maisonnettes, gares de chemins de fer, gloriettes, etc., profils, détails, grandeur nature.

b. Dessin de fondations pour pilotis.

Quatrième année.

a. Le dessin de colonnes, chapiteaux, bases, frontons, etc., avec des explications.

b. Le dessin d'un projet pour la construction en bois avec tous les détails.

c. Le dessin de charpentes intérieures avec quelques décors, escaliers, balustrades, lambris, etc.

Explications du professeur sur les proportions et les belles formes.

MENUISIERS ET ÉBÉNISTES.

Deuxième année.

a. Le dessin géométrique de parquets et le dessin d'incrustation.

b. L'assemblage de bois pour meubles.

c. Mesurer et dessiner des détails de portes, de lambris, etc., d'après nature *le plus possible.*

d. Dessiner toutes sortes de profils grandeur nature.

Troisième année.

a. Dessiner d'après un modèle, un meuble, chaise, table, buffet, armoire, etc., sur une autre échelle et en faire les détails grandeur nature.

Explications du professeur sur la proportion, la construction, le style et les profils.

b. En donnant à l'élève une table (modèle en gravure), il composera une chaise d'après ce modèle, et ainsi de suite avec d'autres types; pour aller avec le buffet l'élève fera une crédence, avec un bureau, une bibliothèque, etc.

Quatrième année.

a. Dessins de lambris, plafonds, etc.

b. Le modelage ornemental.

c. Composition de meubles très simples, mais recherche des bonnes proportions.

MAÇONS.

Deuxième année.

a. Dessin d'assemblages de maçonnerie.

b. Dessin de fondations, d'arcs d'égouts, de caves, de citernes, de cheminées.

Troisième année.

a. Dessin de petits projets avec les détails de ce qui concerne la maçonnerie, dans le même genre que les charpentiers.

b. Dessin de maçonnerie décorative, corniches, murs, niches, etc., avec les différentes teintes des matériaux employés.

c. Dessin de colonnes, bases, chapiteaux, frontons, etc., avec notes du professeur sur la proportion, le style, etc.

Quatrième année.

a. Le dessin d'un projet de maison bourgeoise avec les détails de maçonnerie.

b. Le dessin des détails de construction que l'on prend de différents ouvrages.

SERRURIERS.

Deuxième année.

a. Le dessin des vis et écrous dans leurs différentes formes, des ancres et toutes sortes d'objets employés dans le bâtiment.

b. Le dessin de grilles simples.

c. Le dessin de colonnes, consoles et autres figures plus ou moins décoratives dans la construction en fer.

Troisième année.

a. Dessin de construction en fer et l'alliance du fer avec la maçonnerie et la charpente; détails grandeur nature.

b. Dessin de grilles, d'ancres, de détails de serrureries ornementales pour portes, candélabres, lanternes, etc.

Quatrième année.

Dessin ornemental, le modelage.

TAILLEURS DE PIERRES.

Deuxième année.

a. Le dessin d'ornement géométrique pour dallages, mosaïques, etc.

b. Le dessin de toutes sortes de profils (grandeur nature), de plinthes, d'entourages de portes, etc., avec la coupe pour la construction en pierre.

c. Le dessin de voûtes, d'escaliers, niches, etc., avec la coupe pour la construction en pierre.

Troisième année.

a. Le dessin de balustres et de balustrades, entourages de fenêtres avec détails et la coupe pour la construction en pierre.

b. Dessiner les détails d'après les modèles donnés de cheminées, monuments funéraires, fontaines, piédestaux, etc.

c. Le dessin de colonnes, chapiteaux, frontons, comme pour les maçons.

Quatrième année.

a. Détailler les monuments donnés avec coupe de pierre.

b. Le modelage.

PLAFONNEURS.

Deuxième année.

a. Dessin géométrique de plafonds et de profils avec la coupe pour l'indication des carcasses en bois.

b. Le dessin de profils, détails pour les plafonneurs.
c. Le dessin d'ensemble de simples plafonds et de murs.

Troisième année.

a. Le dessin de colonnes, chapiteaux, etc., comme les autres métiers.
b. Dessin de plafonds avec leurs profils et les détails ornementaux.
c. Dessin de niches, voûtes et autres travaux de plafonneurs.

Quatrième année.

Suite des études de la troisième année, mais plus compliquée.

PLOMBIERS, ZINGUEURS.

Deuxième année.

a. Le dessin de différentes couvertures, en zinc, plomb, en tuiles, etc.
b. Le dessin de tuyaux pour les eaux en pression, les bains, etc.
c. Le dessin de lucarnes, de tours et d'autres constructions pour la couverture en zinc.
d. Construction de pompes et tuyaux pour les eaux.

Troisième année.

a. Dessins décoratifs pour tous les travaux du plombier.
b. Le modelage.

Tous les détails d'ornement sont dessinés sous la direction du professeur de l'ornement, tout en consultant le professeur d'architecture.

Quatrième année.

a. Dessins plus compliqués.
b. Le modelage.

Tous les élèves des différents métiers de deuxième année doivent dessiner l'ornement, et le professeur doit prendre le plus grand soin pour que l'élève reçoive une idée saine des moyens de décoration, par la répétition, l'alternance, la symétrie et le rayonnement, le dessin de spirales, de volutes, de feuilles, de fleurs, de fruits, etc.; motifs bien simples mais bien raisonnés de l'ornement à plat.

PEINTRES DÉCORATEURS, GRAVEURS ET PHOTOGRAPHES.

Première année.

Dessin d'après les modèles en fil de fer, des corps solides et des objets de larges formes. On tracera seulement les contours exacts avec des ombres larges; les élèves suivent en outre un cours d'ornement.

Troisième année.

a. Dessin de nature morte.
b. Dessin d'ornement simple d'après le plâtre.
c. Dessin de masques, fragments de têtes et du corps humain, largement traités.

(Quelques modèles de Bargue sont pendus pendant la classe pour montrer la technique du dessin.)

Le professeur donne des explications sur le style, le caractère, premières notions sur la connaissance des styles et de la perspective, premières notions sur les propositions du corps humain et l'anatomie.

d. Dessin de composition simple et de composition architecturale.

Quatrième année.

a. Le dessin d'ornement et de détails d'architecture d'après le plâtre, de bustes, de torses, de figures d'enfants.

b. La composition d'ornement.

c. Le dessin perspectif.

d. Anatomie et dessin des proportions.

e. Leçons pour la connaissance des styles et l'art ornemental, l'histoire de l'art, etc.

Le professeur d'architecture apprend aux élèves la connaissance des matériaux, le bois, le fer, la pierre, la chaux, le ciment, etc., leur force et leur résistance.

Le cours du soir dure six mois. Chaque année, les élèves font un concours avant de passer dans une autre classe, il n'y a pas d'autres récompenses. Les élèves qui restent en arrière dans leurs études les reprennent l'année suivante. Quand ils travaillent bien, ils peuvent faire leur concours de passage dans une autre classe dans le courant de l'année.

Les élèves de la classe du jour suivent la classe du soir, excepté les dames; dans le jour, ils font des études pratiques selon le métier qu'ils ont choisi.

Première année.

Études ornementales géométriques et d'après la flore du pays, le plus souvent d'après nature.

Deuxième année.

Compositions d'ornement d'après les études faites d'après nature. Études d'ornements de différents styles pour scraffitti, intarsio, nielles. etc. Études d'après le plâtre et nature morte.

Troisième année.

Études d'ornements de différents styles à l'aquarelle et à l'huile. Études d'après les objets à l'aquarelle. Études de peinture à l'huile et à l'aquarelle d'après le plâtre et nature morte.

Quatrième année.

Les études de la troisième année se poursuivent selon l'aptitude des élèves.

Les dames suivent le même enseignement; elles ont cependant un autre cours : les dames qui suivent le cours des travaux à l'aiguille ont un cours de dessin qui s'applique à leur art. Les études pratiques pour les graveurs sur métal et sur bois, le modelage, la sculpture sur bois et le modelage, sont réglées selon les aptitudes des élèves.

GRAND-DUCHÉ DE FINLANDE.

Helsingfors.

ÉCOLE CENTRALE DES ARTS APPLIQUÉS À L'INDUSTRIE.

Ce n'est pas sans avoir passé par un grand nombre de vicissitudes que l'École cen-

trale des arts appliqués à l'industrie a pu définitivement s'organiser dans le grand-duché de Finlande.

Un plan très modeste d'études du dessin à l'usage de la classe ouvrière fut tout d'abord élaboré, en 1870, avec le concours d'artistes qui offraient de faire gratuitement des cours du soir après la fermeture des ateliers.

Successivement, grâce à la persévérante bonne volonté des organisateurs, à l'empressement des élèves désireux de profiter d'un enseignement dont ils sentaient toute l'utilité, grâce aussi aux subsides de l'État, un développement plus grand fut donné à cette institution.

Les cours, commencés au début dans des locaux appartenant à d'autres écoles, ont lieu maintenant dans un monument spécialement affecté à leur usage. Depuis 1887, l'École centrale des arts appliqués à l'industrie a ouvert ses portes comme école et comme musée.

Les dernières inscriptions d'élèves s'élèvent à 378, dont 252 apprentis ou compagnons, 52 peintres, 42 ouvriers en métaux, 24 menuisiers, et pour le reste, des personnes appartenant à des conditions sociales diverses. Les élèves se divisent en 126 jeunes filles et 252 jeunes gens.

L'enseignement comprend l'étude d'après le relief, au crayon ou à l'encre de Chine; la peinture ornementale, la peinture sur porcelaine, le modelage, la sculpture sur bois, la stéréotomie et la construction des machines.

Les cours ont lieu de 7 à 9 heures du soir, et dans le jour, suivant la morte-saison de certaines professions.

Une école inférieure de dessin est adjointe sous la même direction pour les tout jeunes enfants. Enfin un cours spécial est destiné aux instituteurs futurs des écoles communales de dessin.

Le grand-duché de Finlande a créé 15 écoles de ce genre, réparties dans les principales villes.

Le corps enseignant de l'École centrale comprend 27 professeurs, dont 2 dames.

Cette belle institution est destinée principalement aux ouvriers de tous métiers, et s'il est difficile, quant à présent, de bien constater son influence sur l'ensemble de la fabrication industrielle du pays, il est cependant évident que l'enseignement du dessin, dans sa généralité, a contribué pour une large part à l'essor exceptionnel qu'a pris l'industrie du bâtiment à Helsingfors pendant ces dernières années. Aussi tout ce qui se rapproche de cette industrie fournit-il le plus grand nombre d'étudiants zélés à l'École.

Le musée industriel attenant au palais de l'Athæneum sert à l'éducation des élèves, éducation complétée par des conférences très suivies.

Ainsi voyons-nous sur tous les points de l'Europe les mêmes idées utiles et généreuses se traduire par les mêmes moyens pratiques pour relever la condition sociale de l'ouvrier en lui donnant, à côté de la pratique du métier, les notions de théorie et d'art par l'enseignement des arts du dessin.

Indépendamment des travaux de principes élémentaires de dessin d'imitation, de géométrie et d'architecture, des études d'après nature, têtes et figures d'un sentiment très personnel ont certainement contribué au succès de l'exposition de cette école et lui ont conquis la récompense qu'elle méritait à de si justes titres.

DANEMARK.

Copenhague.

ÉCOLE DE DESSIN POUR LES JEUNES FILLES.

Cette école, ouverte depuis 1875, est fréquentée par 70 élèves environ. Les matières enseignées sont : la géométrie élémentaire et la géométrie descriptive, le dessin, la peinture et le modelage.

On dessine, on sculpte et l'on peint d'après l'estampe, le relief, la ronde bosse, la nature morte, les fleurs et le modèle vivant; enfin l'école possède un cours de composition de décoration des différents styles.

Pour les études techniques, l'enseignement comporte la sculpture et la découpure sur bois, la xylographie, la gravure au burin, la ciselure, la peinture sur porcelaine et sur faïence, la tapisserie et la broderie, un cours d'histoire de l'art et un cours d'anatomie.

L'école est une institution libre : le seul contrôle exercé par le Gouvernement est la nomination de deux des six membres de la direction.

La subvention du Gouvernement est de 14,000 francs, celle de la ville de 1,500 francs environ.

Les rétributions scolaires varient entre 16 et 22 francs par mois; elles contribuent à défrayer les dépenses excédant les subventions officielles.

Les élèves ont cinq leçons par jour. Les élèves pauvres obtiennent facilement des bourses.

12 professeurs, dont 4 dames, composent le corps enseignant.

L'exposition considérable de travaux examinés par le jury donne bien l'idée de l'importance de cette institution, et la variété intéressante de ses productions justifiait de son utilité. Elle démontre combien le dessin peut donner à la femme de ressources productives.

Parmi les travaux à l'aiguille, broderies et applications sur étoffes, nous avons remarqué un fort beau coussin dans le style byzantin et une tapisserie, fragment d'un tapis de même époque. Les bois sculptés se recommandaient par de jolis spécimens de cadres, et particulièrement la copie d'une chaise sculptée islandaise du XIIIe siècle, dont l'original se trouve au Musée des antiquités du Nord de Copenhague. Le métal était représenté par une grande quantité d'objets usuels, coupes, cendriers, couteaux, chandeliers, etc. Puis des faïences, des plaques, des vases, des assiettes arrêtaient encore l'attention par leur décoration faite avec goût et talent.

Le dessin, étant la base des études de cette institution, prouve une fois de plus quel instrument de progrès il apporte à l'industrie et la large part dans laquelle la femme peut y trouver les moyens d'une existence honorable, tout en travaillant à son foyer.

BRÉSIL.

Le Lycée des arts et métiers, à Rio-de-Janeiro, nous a montré une importante collection de dessins de grandes dimensions. Ce sont en général des natures mortes, des moulages disposés sur une table avec d'autres objets, livres, faïences, draperies formant d'agréables compositions.

Ces arrangements, très usités en Angleterre, en Hollande et en Belgique, sont reproduits de grandeur naturelle par un groupe de dessinateurs, et, comme ils les voient tous d'un point de vue différent, ces travaux offrent une certaine variété.

L'exécution en noir et blanc est habile, le clair-obscur est bien observé, le sentiment du relief très fermement accusé, et les petits problèmes de perspective que présente chacun des objets dans des positions diverses et à différents plans sont exacts et dénotent une bonne méthode, ainsi que la connaissance des bons principes.

Ces dessins font honneur à ceux qui les ont exécutés, aux professeurs et à l'établissement. Cet établissement est d'ailleurs une des gloires du Brésil. M. Bethencourt da Sylva a consacré sa vie, son temps et ses lumières à l'instruction du peuple brésilien. Quand j'aurai ajouté que l'enseignement est gratuit pour les nationaux et les étrangers, et que, depuis sa fondation, c'est-à-dire depuis trente-deux ans, les élèves des deux sexes qui ont suivi les cours de cet établissement sont au nombre d'environ 40,000, j'aurai justifié les hautes récompenses dont a été l'objet le Lycée des arts et métiers de Rio-de-Janeiro.

BRÉSIL. — COLLÈGE ABILIO.

Nous devons mentionner aussi le collège Abilio dans la même section, qui a son cours spécial de dessin; la méthode générale est bonne; elle n'a pas encore donné beaucoup de résultats, mais les cours sont dès à présent munis de tous les éléments qui assurent le succès.

TITRE V.

VILLE DE PARIS.

M. Duplan, sous-directeur de l'enseignement primaire, fait ressortir, dans son remarquable travail sur les écoles primaires, toute l'importance de l'enseignement du dessin; il s'appuie sur l'opinion de M. Eugène Guillaume qui, lors de son organisation, avait insisté sur l'influence décisive que le dessin devait exercer sur les industries de la ville de Paris.

Il cite aussi l'opinion de J.-J. Rousseau qui considérait le dessin comme une étude principale à aborder dès la plus tendre enfance. «Comme la vue est, de tous les sens, dit J.-J. Rousseau, celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit, il faut beaucoup de temps pour apprendre à voir; il faut avoir longtemps comparé la vue au toucher pour accoutumer le premier de ces deux sens à nous faire un rapport fidèle des figures et des distances... Les enfants, grands imitateurs, essayent tous de dessiner. Je voudrais que le mien cultivât cet art, non précisément pour l'art même, mais pour se rendre l'œil juste et la main flexible.»

Après avoir montré la place prépondérante que le dessin occupe dans les écoles maternelles et s'être appuyé sur les propagateurs de cet enseignement comme Pestalozzi et Frœbel, M. Duplan constate son rôle non moins important dans l'école primaire, où, en dehors de sa valeur propre et du profit que l'enfant devra, plus tard, en recueillir dans la profession qu'il aura embrassée, cet enseignement peut concourir de la façon la plus utile à l'instruction générale et où il constitue notamment un auxiliaire précieux pour l'étude de l'écriture.

Il détermine ensuite le caractère qu'il doit avoir en spécifiant très nettement que le dessin doit être enseigné pour lui-même, sans préoccupation de le diriger vers telle ou telle application professionnelle déterminée; ensuite c'est, dans les cours spéciaux ou dans les écoles professionnelles, que l'élève aura à chercher le moyen d'appliquer à une spécialité les notions générales qu'il aura acquises du dessin.

L'introduction du dessin dans les écoles de la ville de Paris date de 1865. Un règlement préfectoral décida que deux classes de dessin d'une heure et demie chacune auraient lieu dans toutes les écoles de garçons.

Des maîtres munis de diplômes spéciaux et obligatoires étaient chargés de cet enseignement sous la surveillance de deux inspecteurs.

Ces classes étaient destinées aux élèves des cours supérieurs, et, à la fin de 1868 elles atteignaient environ 4,000 élèves.

A partir de 1870, M. Gréard, avec le concours d'une commission qui comptait parmi ses membres MM. Eug. Guillaume, Viollet-Leduc, Jobbé-Duval, etc., chercha à

développer l'enseignement et une troisième classe d'une heure et demie fut ajoutée le jeudi. Les écoles de filles furent dotées des mêmes avantages, et l'enseignement fut donné par des maîtresses munies des mêmes diplômes spéciaux.

La loi du 28 mars 1882 vint modifier les conditions d'organisation, le jeudi devant être le jour réservé aux familles pour l'enseignement religieux. Enfin en 1886, le dessin entra d'une façon définitive dans le programme régulier des classes. La durée des leçons est ainsi fixée :

Cours élémentaire, une heure un quart par semaine en deux leçons;
Cours moyen, une heure un quart;
Cours supérieur, cinq heures par semaine pour les garçons et quatre heures trois quarts pour les filles, divisées en trois leçons.

Les principes d'après lesquels le dessin est enseigné ont pour but d'apprendre aux enfants à représenter un objet quelconque géométralement et perspectivement.

Cet enseignement est simultané, c'est-à-dire qu'après avoir dessiné un objet géométralement, l'élève doit en faire le dessin perspectif à vue.

L'enseignement est confié : pour le dessin linéaire aux instituteurs et aux institutrices primaires; pour le dessin géométrique et le dessin à vue, aux professeurs spéciaux, hommes et dames, pourvus du certificat déjà mentionné.

Les programmes des exercices sont :

COURS ÉLÉMENTAIRES (SOUS LA DIRECTION DES INSTITUTEURS ET INSTITUTRICES PRIMAIRES).

Dessin à vue.

1° Tracé des lignes droites. — Évaluation de leurs longueurs. — Reproduction de ces longueurs par le dessin.

2° Division des droites par parties égales. — Évaluation des rapports des lignes droites entre elles.

3° Appréciation de la longueur d'une figure plane quelconque par comparaison avec sa hauteur.

4° Appréciation d'une ligne droite sur une autre.

COURS MOYEN (DIVISION INFÉRIEURE) SOUS LA DIRECTION DES INSTITUTRICES.

Dessin à vue.

1° Principes élémentaires du dessin d'ornement. — Circonférences. — Polygones réguliers. — Rosaces étoilées.

2° Courbes régulières autres que la circonférence. — Courbes elliptiques. — Spirales, etc. — Courbes empruntées au règne végétal (tiges, fleurs, feuilles.

Dessin géométrique.

Emploi au tableau des instruments pour le tracé des lignes droites et des circonférences. — Emploi de la règle, du compas et de l'équerre. — Emploi combiné de ces trois instruments.

Emploi du rapporteur. — Les différentes échelles.

COURS SUPÉRIEUR (ENSEIGNEMENT DONNÉ PAR LE PROFESSEUR SPÉCIAL DE DESSIN).

PREMIÈRE PARTIE.

Dessin à vue.

Premières notions sur la représentation des objets dans leurs dimensions vraies (éléments du dessin géométral) et sur la représentation de ces objets tels qu'ils apparaissent à nos yeux.

Dessin géométrique.

Maniement des instruments de précision. Faire dessiner à l'aide des instruments les figures faites dans le cours élémentaire de dessin à vue et dans la première partie du cours moyen.

NOTA. Les exercices sur cette partie du cours seront limités à la représentation au trait des principaux solides tels que : cube, prisme, cylindre, pyramide, cône, objets usuels simples.

DEUXIÈME PARTIE. (ÉLÈVES DE LA PREMIÈRE DIVISION DU COURS SUPÉRIEUR.)

Dessin à vue.

1° Représentation géométrale au trait et représentation perspective avec les ombres de solides géométriques et d'objets usuels simples, plus compliqués que dans la première partie.

2° Dessin d'après des ornements en relief.

3° Dessin d'après la ronde bosse, ornements et figures.

Dessin géométrique.

1° Exécution sur le papier, avec l'aide des instruments, des tracés géométriques qui ont été faits au tableau dans le cours moyen. Notions élémentaires des ombres propres et portées.

2° Relevés avec cotes et représentations géométrales, avec une échelle déterminée et au trait, de solides géométriques simples tels que des assemblages de charpente et de menuiserie, des claveaux, des voûtes, des coffres rectangulaires ou cylindriques, des tabourets, des tables, etc.

Emploi du lavis pour exprimer la nature des matériaux.

Lavis des plans et des cartes.

Pour appliquer ces programmes, la Ville avait institué un diplôme spécial.

Ce diplôme comprend, en outre, des épreuves dessinées et des épreuves orales et pédagogiques.

Nous aurons à revenir sur ce diplôme et sur celui de dessin géométrique institués par la Ville à l'occasion des cours ouverts pour les adultes.

La commission nommée en 1872 eut à se préoccuper de la question des modèles, et c'est à partir de cette époque que les modèles estampes furent remplacés par des modèles en relief.

Outre l'étude obligatoire du dessin pendant les classes, les examens et les concours généraux en sont la sanction.

Bien que l'épreuve de dessin ne soit plus demandée à l'examen du certificat d'études primaires, les élèves qui ont obtenu ce certificat et qui veulent concourir aux récompenses instituées par la Ville doivent se soumettre à une épreuve de dessin et y obtenir un minimum de points déterminé.

Tous les ans aussi, au mois de juillet, chaque école primaire délègue au concours

général de dessin un certain nombre d'élèves. 500 élèves environ, ce qui donne une moyenne de 1 sur huit, prennent part à ce concours qui a lieu dans un local spécial et dont le sujet est un dessin d'après un plâtre devant être reproduit en quatre heures.

Les récompenses sont données en médailles et en livres. Ces concours, comme ceux des cours du soir pour les adultes, ainsi que ceux des cours subventionnés pour les jeunes filles et ceux des écoles spéciales, sont jugés par la commission tout entière de l'enseignement du dessin de la ville de Paris.

Cette commission est composée de :

MM. le Préfet de la Seine, *Président;*
Guillaume (Eugène), membre de l'Institut, *Vice-Président;*
Gréard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris, *Vice-Président;*
Sauton, Collin, Hattat, conseillers municipaux;
Gérôme, Henner, Ravaisson, Signol, membres de l'Institut;
Carriot, directeur de l'Enseignement primaire;
Duplan, sous-directeur de l'Enseignement primaire;
Martial Bernard, J.-P. Laurens, Cormon, Puvis de Chavannes, Galland, Dalou, Paul Colin, Pillet, Louvrier de Lajolais, Cougny, Brongniart, Regamey, Morice;
Mmes Héreau et Lisle.

Si nous ne parlons qu'en second lieu des écoles maternelles dont l'enseignement précède naturellement celui de l'école primaire, c'est que l'organisation de ces charmantes institutions n'a été fixée que par un décret du 2 août 1881. Elles avaient fonctionné sous le nom de salles d'asile presque depuis le commencement du siècle, et le dessin y avait été introduit en 1855. Leur règlement organique a été définitivement arrêté par la loi du 30 octobre 1886 et par le décret et arrêté du 18 janvier 1887.

Ce n'est donc qu'à partir de cette époque que l'ancienne salle d'asile perd son caractère d'assistance purement charitable pour devenir, sous le nom d'école maternelle, une véritable institution d'enseignement ayant ses programmes particuliers et ses méthodes appropriées à l'œuvre d'éducation qu'elle doit accomplir.

ÉCOLES MATERNELLES.

L'enseignement du dessin et les exercices manuels procèdent du même principe : susciter l'initiative de l'enfant, éveiller son ingéniosité, l'habituer à voir juste en même temps qu'on lui apprend à penser juste.

Des ardoises quadrillées sont mises entre les mains de l'enfant; on lui montre à y tracer diverses combinaisons de lignes et on l'engage ensuite à en trouver lui-même de nouvelles. On l'exerce à reproduire en relief ces tracés à l'aide de bâtonnets, de petites lattes et d'anneaux; on met à sa disposition des crayons de diverses couleurs et il colorie lui-même les figures qu'il a tracées.

A ces exercices, qui touchent plus spécialement au dessin, s'ajoutent les travaux ma-

nuels. Je n'en dirai que deux mots pour bien faire comprendre l'enchaînement du travail de l'enfant.

Au moyen de boîtes de constructions, de cubes, de lattes, etc., l'enfant est exercé à construire, et à trouver des formes variées; le papier est découpé, plié, tressé : le tissage des laines de différentes couleurs prête aussi à de nombreuses combinaisons et vient servir à la fois à l'éducation de l'œil et à celle de la main.

Certains enfants font preuve d'une véritable ingéniosité dans les combinaisons de lignes et de couleurs, et les travaux de nos écoles maternelles peuvent fournir sous ce rapport une collection remarquablement variée et intéressante.

PROGRAMME DE L'ENSEIGNEMENT.

PREMIÈRE SECTION.

Enfants de 2 ans à 2 ans et demi.

La maîtresse fera au tableau quadrillé des combinaisons de lignes droites que les enfants reproduiront sur une ardoise quadrillée à 0 m. 01; ils s'appliqueront ensuite, en regardant leurs dessins, à construire à plat ces mêmes combinaisons, au moyen des lattes et des bâtonnets.

DEUXIÈME SECTION.

Enfants de 3 ans et demi à 5 ans.

La maîtresse fera au tableau des combinaisons de lignes droites et de lignes courbes, soigneusement graduées, que les enfants copieront sur l'ardoise quadrillée à 0 m. 01. Ils devront ensuite reproduire à plat et de mémoire, aussitôt qu'ils pourront le faire, ces mêmes combinaisons à l'aide des bâtonnets, des lattes et des anneaux.

Quelques-unes de ces combinaisons affecteront la forme d'un dallage et seront exécutées avec des crayons de couleurs, en ayant soin toutefois de n'employer que des couleurs primitives, rouge, bleu, jaune.

TROISIÈME SECTION.

Enfants de 5 à 7 ans.

Au moyen des lattes d'entrelacement, des bâtonnets et des anneaux, la maîtresse fera construire aux élèves des figures géométriques très simples, angle droit, aigu, obtus, triangle, quadrilatère, etc., puis quelques petites constructions qui pourront se maintenir verticalement, c'est-à-dire, qui auront deux ou trois dimensions, largeur, épaisseur, hauteur, une barrière (clôture), le gros œuvre d'une maisonnette (murs et charpente), etc. Ces constructions seront ensuite dessinées à vue par les élèves qui ne devront jamais représenter à la fois qu'une des faces de l'objet. Cet amusement aura pour utilité de faire observer aux enfants les rapports qui existent entre les différentes dimensions des objets (si la largeur est égale à la hauteur ou si l'une est plus grande que l'autre); de cette manière et par ces comparaisons, l'éducation de l'œil se fera sans effort de la part des enfants.

Les élèves se serviront, pour ces représentations, d'un papier divisé seulement par deux lignes médianes se coupant perpendiculairement au centre de la feuille.

Les objets usuels très simples tels que couteaux, ciseaux, bêches, fourches, serpes, couperets, haches, marteaux, faucilles, etc., seront représentés à plat par les élèves.

La maîtresse devra de temps en temps leur demander de chercher à se rappeler les formes de ces différents objets et à reproduire de mémoire les dessins qu'ils auront faits antérieurement.

Cette étude a pour but de développer chez les enfants la mémoire des lignes.

La ville de Paris compte 127 écoles maternelles réparties entre les 20 arrondissements; elles ont une population moyenne de 22,900 enfants. Ce chiffre est d'une éloquence suffisante pour s'abstenir de tout commentaire.

COURS D'ADULTES. — COURS DE DESSIN DU SOIR. — COURS SUBVENTIONNÉS POUR LES JEUNES FILLES. ÉCOLES SPÉCIALES DE DESSIN.

L'enseignement est donné, dans les cours de dessin de la ville de Paris, d'après les programmes déjà mentionnés pour les écoles communales. Quant aux écoles de dessin subventionnées (jeunes filles), elles sont tenues, en échange de la subvention qui leur est allouée par la Ville, de recevoir gratuitement un certain nombre d'élèves; en outre, l'enseignement qui y est donné est surveillé et au besoin dirigé par l'inspection municipale de l'enseignement du dessin.

Cette inspection comprend :

1 inspecteur principal;

5 inspecteurs;

2 inspectrices.

Le budget des écoles de la ville de Paris est réparti de la façon suivante :

BUDGET.

1° Cours de dessin du soir :

PERSONNEL.

Professeurs titulaires des classes d'adultes à.	2,000f	42,000f
Professeurs titulaires à.	1,200	73,200
Professeurs adjoints et stagiaires dans les classes d'adultes à.	1,500	4,500
Professeurs adjoints dans les classes d'adultes à.	800	7,200

Cours supérieurs d'adultes.

Rue Étienne-Marcel.	1 directeur à.	3,000f	11,000f
	4 professeurs à 2,000 francs.	8,000	
Boulevard de Belleville.	1 directeur à	3,000	12,500
	4 professeurs à 2,000 francs, 1 à.	1,500	
Rue Bréguet.	1 directeur à	3,000	13,000
	5 professeurs à 2,000 francs.	10,000	
Boulevard de Montparnasse.	1 directeur à.	3,000	13,000
	5 professeurs à 2,000 francs.	10,000	
Place des Vosges.	1 directeur à 2,000 francs	3,000	10,500
	3 professeurs à 3,000.	6,000	
	1 professeur à.	1,500	
Professeurs communs aux cours supérieurs.			8,000
A reporter.			194,900

Report	194,900f
Indemnités éventuelles aux professeurs des classes d'adultes, à raison de 5 francs par élève	14,000
Indemnités aux surveillants d'écoles chargés de l'allumage, du balayage dans les cinq cours supérieurs	4,200
Primes, indemnités et récompenses aux professeurs	7,400
TOTAL	220,500

Les dépenses pour le matériel, y compris les frais des classes de dessin du jour et des cours d'adultes, s'élèvent à 133,400 francs.

2° *École Germain-Pilon,* rue Sainte-Élisabeth, 12 (Budget particulier de l'école).

PERSONNEL.

1° 1 directeur	6,000f
1 professeur titulaire de dessin	3,500
1 professeur titulaire de sculpture	3,000
1 professeur titulaire d'histoire de l'ameublement	2,500
1 professeur titulaire de dessin architectural	2,000
1 professeur titulaire de sciences appliquées et de dessin géométrique	1,000
1 professeur titulaire de dessin	3,000
1 professeur titulaire de sculpture	2,500
1 professeur titulaire de dessin architectural et d'analyse de style	2,000
1 professeur d'aquarelle	625
1 surveillant secrétaire-comptable faisant la surveillance des classes toute la journée	2,400
1 surveillant pour les classes du soir	700
1 surveillant pour les classes du jour et du soir	2,100
2° 1 concierge faisant fonctions d'homme de service	1,200
3° Dépenses imprévues et indemnités aux surveillants pour travaux extraordinaires, frais de suppléances	1,875
TOTAL	34,000

MATÉRIEL.

1° Réparation et entretien du mobilier de l'école	500f
2° Achats de modèles et d'ouvrages pour la bibliothèque	2,000
3° Frais d'exposition et fournitures diverses	1,500
4° Éclairage et chauffage	1,000
5° Imprimés, timbres-poste, fournitures de bureau	500
6° Dépenses imprévues	2,000
7° Récompenses semestrielles et de fin d'année	1,500
8° Primes d'encouragement pour les élèves du jour	4,000
TOTAL	13,000

3° *École Bernard-Palissy*, rue des Petits-Hôtels, 19 (Budget particulier de l'école).

PERSONNEL.

1 directeur	6,000f
1 professeur titulaire de dessin et de peinture	4,500
1 professeur titulaire de dessin sur étoffes	3,250
1 professeur titulaire de sculpture	3,250
1 professeur titulaire de sciences appliquées et de dessin géométrique	1,750
1 professeur titulaire de dessin architectural et d'analyse de style	3,500
1 professeur titulaire d'anatomie comparée	750
1 professeur stagiaire de modelage	1,600
1 professeur stagiaire de dessin sur étoffes	600
1 professeur titulaire de dessin et de peinture	3,750
1 professeur titulaire de sculpture	2,750
1 professeur titulaire de dessin architectural et d'analyse de style	2,250
1 secrétaire bibliothécaire	2,400
1 surveillant des classes et ateliers	2,400
1 surveillant des classes et ateliers	2,100
2° { Indemnité au concierge	600
2° { Agents de classes ou hommes de peine	1,500
3° Dépenses imprévues pour le personnel	1,550
TOTAL	44,500

MATÉRIEL.

1° Entretien et complément du matériel des classes et d'ateliers	1,000f
2° Achat d'ouvrages de librairie et de modèles	1,400
3° Frais d'exposition et d'examens	400
4° Fournitures diverses pour les classes et ateliers	4,000
5° Achat d'outils	500
6° Éclairage et chauffage	1,200
7° Impressions et timbres-poste	500
8° Dépenses imprévues	2,550
9° Récompenses de fin d'année, livres, médailles	1,500
10° Primes et récompenses journalières	4,000
TOTAL	17,300

4° Subventions à diverses écoles libres de dessin, pour les femmes et les jeunes filles :

Le Conseil municipal a inscrit au budget de 1890 une somme de 36,600 francs pour subventions à des écoles, et il s'est réservé de répartir ultérieurement le montant de ce crédit entre les différentes écoles.

Les subventions allouées en 1889 sont indiquées ci-après à titre de renseignement.

École rue du Bouloi	3,000f
École rue des Forges	1,600
École rue des Archives, 22	3,000
École quai d'Anjou, 25	1,000
École rue Madame	3,000
École rue Vavin, 19	1,500
École rue du Bac, 83	3,000
École rue d'Anjou-Saint-Honoré	1,000
École rue Milton	4,000
École rue du Faubourg-Saint-Martin, 72	1,000
École avenue d'Italie, 22	1,000
École rue Dareau, 49	2,500
École rue de Passy, 43	2,000
École passage Nollet, 10	2,500
École rue Doudeauville	2,000
École rue Delouvain	4,000
Cours de préparation au brevet supérieur	500
TOTAL	36,600

Nombre de professeurs titulaires et adjoints 230

NOMBRE DES ÉLÈVES.

1° Cours de dessin d'art	3,500
2° Cours de dessin industriel	1,500
3° Écoles subventionnées pour les jeunes filles :	
a. Élèves payantes	556
b. Gratuites	679
4° *École Bernard-Palissy :*	
a. Cours du matin	90
b. Cours de l'après-midi	85
c. Cours du soir	80
5° *École Germain-Pilon :*	
a. Cours du matin	59
b. Cours de l'après-midi	45
c. Cours du soir	130
TOTAL	6,824

L'organisation considérable de cet enseignement était bien digne de figurer à part à l'Exposition universelle. C'est en effet dans un des deux pavillons de la ville de Paris qu'étaient exposés les travaux correspondant aux cours que nous venons d'énumérer, depuis les écoles maternelles jusqu'aux applications les plus diverses et les productions

artistiques. Le jury a exprimé le regret de ne pouvoir, en raison de la façon dont les travaux étaient présentés, distinguer davantage les cours et les écoles les uns des autres; il aurait voulu pouvoir rendre hommage aux personnalités qui obtiennent le plus de succès et les meilleurs résultats.

Sur certains panneaux ne figuraient que des dessins ayant obtenu des récompenses aux concours de fin d'année, sans la désignation des écoles qui y avaient participé; pour la sculpture il en était de même. Les cours subventionnés de jeunes filles, confondus ensemble, n'ont pas permis de se rendre compte des efforts individuels des professeurs et des directrices. Néanmoins l'ensemble considérable des travaux a donné l'occasion de constater un prodigieux élan tout à l'honneur de la direction supérieure qui, chaque jour, s'efforce d'élever les connaissances et de guider les aptitudes d'un personnel d'apprentis et d'ouvriers dont l'industrie parisienne à l'Exposition universelle vient encore de démontrer la valeur et le goût.

Les écoles spéciales municipales d'application des beaux-arts à l'industrie de la rue des Petits-Hôtels, l'école Bernard-Palissy et celle de la rue Sainte-Élisabeth (dessin pratique) et l'école Germain-Pilon formaient une exposition des plus intéressantes, les cours d'histoire de l'ornement et d'applications décoratives y sont bien faits, les cours de modelage donnent aussi d'excellents résultats, ainsi que le dessin d'après nature, figure et plantes vivantes.

Le but de ces écoles est de former des artistes habiles dans certaines industries, telles que : la céramique, la verrerie et les émaux, la sculpture sur bois, marbre, ivoire, métaux, le dessin des étoffes et la peinture décorative. L'enseignement est complètement gratuit, et les conditions d'admission comportent un examen en deux parties : 1° une épreuve écrite et orale; 2° une épreuve graphique.

1° *Épreuve écrite et orale.* — Lecture à haute voix; dictée servant d'épreuve d'écriture et d'orthographe; problème sur les éléments de l'arithmétique et de la géométrie pratique.

(*Les candidats pourvus du certificat d'études primaires ne sont interrogés que sur la géométrie pratique*);

2° *Épreuve graphique.* — Cette épreuve consiste, pour tous les candidats, à dessiner un objet quelconque en relief géométralement et perspectivement. Deux heures sont accordées pour chaque mode de représentation.

L'enseignement du dessin de la ville de Paris prend donc l'enfant pour ainsi dire au sortir du berceau et le conduit jusqu'à l'atelier où, devenu homme, il peut encore se perfectionner en suivant les nombreux cours spéciaux que nous avons mentionnés. La direction intelligente donnée à toutes les écoles de dessin par un personnel dévoué et dont le savoir est garanti par les épreuves qu'il a dû subir [1] avant sa nomination permet le dé-

[1] Voir à la suite les différents programmes des examens pour le professorat.

veloppement de l'art dans toutes ses applications. Ce noble but est poursuivi sans relâche; il est destiné à accroître l'honneur de notre industrie et une partie de la fortune publique.

Le jury, en accordant les plus hautes récompenses aux trois grandes divisions que nous avons indiquées, a voulu témoigner de sa haute estime pour leur organisation et pour les maîtres pleins d'ardeur et de dévouement qui en sont chargés.

DIPLÔME DE PROFESSEUR DE DESSIN À VUE

DANS LES ÉCOLES COMMUNALES DE LA VILLE DE PARIS.

(PROFESSEURS HOMMES ET PROFESSEURS FEMMES.)

PROGRAMME DE L'EXAMEN.

PREMIÈRE PARTIE.

ÉPREUVES GRAPHIQUES DU PREMIER DEGRÉ.

1° Dessin perspectif et dessin géométral (de 0 à 10).

Mettre en perspective un objet simple : un solide ou une combinaison de solides géométriques, un fragment d'architecture, un objet usuel, un balustre, un vase, etc.

Le candidat sera tenu de donner un dessin perspectif ombré de l'objet placé devant lui, un plan, une élévation, et, s'il y a lieu, une coupe du même objet.

L'emploi des instruments de dessin : règle, équerre, compas, etc., est autorisé pour cette épreuve.

2° Dessin d'ornement (de 0 à 15).

Dessiner un ornement d'après le plâtre.

3° Dessin de figure d'après la bosse (de 0 à 20).

Dessiner une figure entière d'après la bosse.

(*Ces trois épreuves sont éliminatoires.*)

DEUXIÈME PARTIE.

I. — ÉPREUVES GRAPHIQUES DU SECOND DEGRÉ.

1° Dessin de plante (de 0 à 15).

Dessiner une plante d'après nature.

2° Dessin de figure d'après nature (de 0 à 20).

Dessiner une figure d'après nature.

3° Composition d'ornement (de 0 à 20).

Exécuter, d'après un programme donné, une composition d'ornement renfermant des figures et des accessoires. *Cette composition sera dessinée ou modelée à la volonté des candidats.*

C. F. E.

II. — Épreuves pédagogiques.

1° Questions élémentaires de perspective et d'anatomie (de 0 à 10).

2° Corriger un dessin de figure et un dessin d'ornement (de 0 à 20).

Des questions seront posées au candidat sur l'ornement et son histoire.

3° Corriger une composition d'ornement (de 0 à 20).

Les deux corrections qui font partie des épreuves pédagogiques devront être présentées sous la forme d'une leçon.

PIÈCES À PRODUIRE :

1° Demande d'inscription *sur papier timbré;*

2° Extrait, *sur timbre,* de l'acte de naissance; pour les femmes mariées, acte de mariage, et, pour les veuves, acte de décès du mari.

Nota. — La valeur de chacune des épreuves sera exprimée par des chiffres de 0 à un maximum de 10, 15 ou 20.

Pour être admis à subir les épreuves de la deuxième partie de l'examen, les candidats devront avoir obtenu, pour l'ensemble des épreuves de la première partie, 22 *points au minimum.*

Le diplôme ne sera délivré qu'aux candidats ayant réuni, pour l'ensemble des épreuves de la deuxième partie (*épreuves graphiques du deuxième degré et épreuves pédagogiques*), un minimum de 52 *points.* La note 0 pour l'une des épreuves de l'examen entraînera l'ajournement du candidat.

PROGRAMME DES ÉPREUVES IMPOSÉES

POUR L'OBTENTION DU BREVET DE PROFESSEUR DE DESSIN GÉOMETRIQUE

DANS LES ÉCOLES COMMUNALES ET SUBVENTIONNÉES ET DANS LES COURS D'ADULTES DE LA VILLE DE PARIS.

AVERTISSEMENT.

Les candidats, tenant compte de la nature de leurs études antérieures, indiqueront, en se faisant inscrire, s'ils se présentent comme architectes ou comme ingénieurs.

I. Épreuves graphiques du premier degré.

Communes aux candidats architectes et aux candidats ingénieurs.

1° *Dessin d'ornement* (coefficient 5).

Exécuter un ornement d'après le plâtre.

2° *Composition d'ornement géométrique* (coefficient 4).

Exécuter, d'après un programme donné, la composition décorative d'une surface, sans relief ni creux (un parquetage, un dallage, un vitrail, un plafond, une reliure, etc...)

3° *Épure* (coefficient 5).

Exécuter, d'après un programme donné, une épure sur un sujet emprunté à la géométrie descriptive ou à la perspective.

(*Ces trois épreuves sont éliminatoires.*)

Nota. La ville de Paris a pris l'initiative de la réforme des modèles de dessin. Cette question avait pré-

occupé dès le début M. Gréard, ainsi que la Commission qui l'assistait dans l'organisation du personnel de l'enseignement du dessin.

La suppression du système défectueux de l'estampe comme modèle de dessin fut la première préoccupation de la Commission instituée en 1872.

L'estampe fut irrévocablement condamnée et remplacée par des modèles en relief dont la gradation fut étudiée avec le plus grand soin; la série des modèles de la ville de Paris forme actuellement une collection des plus importantes.

Le matériel scolaire spécial au dessin pour les écoles primaires et les cours d'adultes a été aussi l'objet de grandes réformes auxquelles M. Brogniart a apporté son concours dévoué et éclairé.

II. Épreuves orales.

Le candidat devra répondre aux questions qui lui seront posées par le jury sur les matières suivantes [1].

Première section. — *Notions théoriques.*

1° Arithmétique..... Coefficient 1.
2° Géométrie élémentaire..... Coefficient 3.
3° Géométrie descriptive et théorie générale des ombres..... Coefficient 4.
4° Perspective..... Coefficient 2.

Deuxième section. — *Applications.*

1° Topographie, nivellement et plans cotés..... Coefficient 2.
2° Dessin géométrique appliqué à la décoration..... Coefficient 3.
3° Ombres usuelles..... Coefficient 2.
4° Éléments de la construction..... Coefficient 2.
5° { Pour les candidats architectes. — Notions d'architecture et dessin d'architecture. / Pour les candidats ingénieurs. — Notions de mécanique et dessin de machines. } Coefficient 2.

III. Épreuve graphique du second degré.

a. Pour les candidats architectes..... Coefficient 10.

Exécuter, d'après un programme donné, une composition architecturale, telle que : la décoration d'une salle ou d'une cage d'escalier, un vase, une cheminée, un meuble, etc.

b. Pour les candidats ingénieurs..... Coefficient 10.

Faire en croquis le relevé, avec les cotes, d'une machine simple ou d'un organe de machine. En exécuter le rendu à une échelle déterminée.

Nota. Les candidats auront la faculté d'exécuter les deux épreuves graphiques du second degré.

IV. Épreuve pédagogique. (Coefficient 10.)

Faire au tableau une leçon de 20 minutes sur un sujet tiré au sort et emprunté au programme de l'examen oral.

Le candidat aura 20 minutes pour préparer sa leçon. Il pourra s'aider de tous les documents et instruments qu'il jugera nécessaires.

[1] Les épreuves orales sont éliminatoires.

PROGRAMME DÉTAILLÉ

DES MATIÈRES DE L'EXAMEN ORAL.

PREMIÈRE SECTION.

NOTIONS THÉORIQUES.

I. Arithmétique.

Notions d'arithmétique, comprenant le calcul des nombres entiers, des fractions ordinaires et des nombres décimaux, le système métrique, la théorie des proportions, l'extraction de la racine carrée et celle de la racine cubique.

II. Géométrie élémentaire.

Ligne droite. — Commune mesure de deux lignes droites.

Angles. — Perpendiculaires et obliques. — Parallèles.

Triangles. — Polygones. — Parrallélogramme. — Rectangle, carré, losange, trapèze.

Circonférence. — Propriétés des cordes. — Tangente. — Mesure des angles.

Circonférences intérieures, extérieures, sécantes ou tangentes.

Problèmes relatifs à la ligne droite et à la circonférence.

Lignes proportionnelles. — Triangles et polygones semblables.

Propriétés métriques de divers éléments d'un triangle, de la tangente et de la sécante à une circonférence. — Moyenne géométrique.

Polygones inscrits et circonscrits. — Propriétés et construction des polygones réguliers de 4, 3, 5, 15 côtés, et d'un nombre de côtés double, triple et quadruple.

Rapport de la circonférence au diamètre. — Mesure de la circonférence.

Mesure des aires des polygones, du cercle, du secteur circulaire et du segment de cercle.

Droites perpendiculaires et obliques à un plan. — Droites et plan parallèles.

Angles dièdres. — Plans perpendiculaires. — Angles trièdres.

Plus courte distance de deux droites.

Propriétés, égalité, similitude et symétrie des polyèdres.

Propriétés du cylindre et du cône circulaires droits. — Sections par un plan perpendiculaire ou oblique à l'axe. — Ellipse. — Hyperbole. — Parabole. — Procédés divers de construction de ces courbes.

Propriétés élémentaires de la sphère. — Section par un plan. — Petits cercles et grands cercles. — Pôles. — Tracés des arcs sur la sphère. — Mesure des angles de deux arcs de grands cercles.

Mesures des surfaces latérales des polyèdres, du cylindre et du cône. — Mesure de la surface de la sphère, d'une zone, d'une calotte et d'un secteur sphérique.

Volume de ces mêmes corps.

III. Géométrie descriptive et théorie générale des ombres.

Représentation d'un corps par le dessin. — Insuffisance du dessin ordinaire. — La position d'un point dans l'espace peut être déterminée par rapport au sol ou *plan horizontal*, et par rapport à un mur ou *plan vertical*. — Conséquences qui en résultent. — Plan et élévation. — Diverses espèces d'élévations. — Façade et coupe. — Sections horizontales ou plans. — Projections horizontale et verticale d'un point.

Définition de ce qu'on nomme une *épure*. — Représentation d'un point de l'espace sur une épure, au moyen de ses projections. — Généralisation du procédé quand le point est fixé au-dessus ou au-dessous du plan horizontal de projection, en avant ou en arrière du plan vertical de projection.

Représentation d'une ligne droite. — Distance de deux points. — Angles que fait une droite avec les plans de projection : relevé exact de ces angles.

Du plan. — Sa représentation sur une épure. — Traces. — Recherche des traces d'un plan déterminé par deux droites qui se coupent, par une droite et un point, par trois points et par deux parallèles. — Cas particuliers.

Projections des figures diverses que l'on peut tracer sur un plan. — Méthodes diverses. — Rabattements. — Rotations. — Changements des plans de projection. — Transpositions. — Application à la mise en projection des polygones et des courbes tracés dans un plan et, en particulier, des polygones réguliers et des circonférences. — Problème inverse.

Ombre d'un point sur les plans de projection. — Ombre apparente ou cachée. — Ombre d'une ligne droite, d'une figure géométrique plane quelconque sur les plans de projection.

Ligne droite et plan. — Projection de l'intersection d'une ligne droite avec un plan. — Relevé de l'angle qu'elle fait avec le plan. — Projections d'une perpendiculaire à un plan. — Problèmes divers sur la ligne droite et le plan.

Ombre portée d'un point sur un plan. — Ombre portée d'une ligne droite et d'une figure géométrique plane quelconque.

Plans qui se coupent. — Projection de leur intersection. — Relevé des angles plans qui mesurent les angles dièdres. — Plans perpendiculaires. — Plans parallèles.

Plus courte distance de deux droites données par leurs projections.

Angles trièdres. — Connaissant trois éléments, déterminer les trois autres. — Trièdre supplémentaire.

Définition des surfaces en général. — Idée de leur formation, — Génératrice et directrice. — Surfaces réglées, surfaces gauches, surfaces développables. — Classification des surfaces.

Du plan tangent à une surface. — Définitions et propriétés. — Surfaces tangentes ou de raccordement.

Surfaces prismatiques, cylindriques, pyramidales ou coniques. — Projections de ces diverses surfaces. — Traces sur les plans de projection. — Développement des surfaces latérales. — Longueur des arêtes ou des génératrices. — Intersection de ces surfaces par des plans. — Intersection de ces surfaces entre elles.

Projections de figures tracées sur ces surfaces. — Exemples pris sur les colonnes égyptiennes, sur les voûtes cylindriques ayant des ornements peints ou sculptés.

Plans tangents au cylindre et au cône, menés par un point de la surface, par un point extérieur à ces surfaces ou parallèlement à une droite donnée. — Normale et plans normaux. — Application aux ombres propres des corps déterminés par ces surfaces ou par des surfaces prismatiques ou pyramidales. — Ombres portées par ces mêmes corps sur les plans de projection, sur des plans quelconques ou sur d'autres surfaces cylindriques, coniques, prismatiques ou pyramidales.

Sphère. — Projection d'une sphère, connaissant les projections du centre et la grandeur du rayon. — Section par un plan ou par une autre sphère. — Section par un cylindre circulaire droit ou par un autre cône circulaire droit. — Sections par d'autres cylindres et cônes. — Sections antiparallèles. — Intersection de trois sphères.

Plan tangent à la sphère. — Cylindre et cône tangents. — Application à l'ombre propre et à l'ombre portée d'une sphère. — Ombre d'un hémisphère creux. — Ombre de la niche sphérique.

Polyèdres réguliers. — Projections de ces corps connaissant la grandeur de leurs arêtes. — Développement des faces. — Dispositions données à ces développements. — Projections de ces corps en

les faisant reposer sur des plans quelconques. — Ombres propres des polyèdres réguliers et ombres portées sur les plans de projection.

Surface de révolution. — Surfaces les plus simples, telles : le tore, l'anneau circulaire, le fuseau de révolution, le piédouche. — Projections de ces diverses surfaces en supposant l'axe perpendiculaire à l'un des plans de projection. — Projection, en supposant ensuite l'axe parallèle à l'un des plans de projection.

Plan tangent à une surface de révolution, mené par un point pris sur la surface ou parallèlement à un plan donné.

Cylindre, cône et sphère tangents aux surfaces de révolution. — Plans tangents menés à ces mêmes surfaces par un point extérieur ou parallèlement à une droite donnée.

Application aux ombres propres et portées des corps terminés par ces surfaces.

Surface gauche de révolution. — Propriété : identité avec l'hyperboloïde de révolution à une nappe.

Représentation de la surface en supposant d'abord son axe perpendiculaire au plan horizontal et ensuite parallèle à l'un des plans de projection.

Sections méridiennes. — Parallèles. — Circonférence de gorge. — Plans tangents. — Sections planes diverses.

Intersection des surfaces de révolution dans le cas simple où les axes se rencontrent. — Projection de figures géométriques tracées sur les surfaces de révolution. — Exemples : Caissons tracés sur les voûtes sphériques et annulaires, décoration des vases, etc. . . . .

Surfaces réglées. — Hyperboloïde à une nappe et paraboloïde hyperbolique. — Projections de ces surfaces. — Plan tangent. — Normale.

Surfaces cylindroïdes. — Surfaces conoïdes. — Exemples divers de surfaces réglées : Arrière-voussures, voûte d'arêtes en tour ronde, etc. . . . .

Hélice : sa représentation.

Surfaces héliçoïdes de différentes espèces.

Héliçoïde développable. — Développement.

Héliçoïde gauche ou héliçoïde cylindroïde.

Application : Limon d'escalier, filets de vis.

Surfaces-enveloppes. — Sphère génératrice. — Serpentin.

IV. Perspective.

Généralités : Définitions. — Tableau. — Point de vue. — Le plan géométral. — Le plan d'horizon. — La ligne d'horizon. — Point principal de fuite et points de distance correspondants. — Points de fuite de droites parallèles entre elles. — Ligne d'évanouissement ou ligne de fuite d'un plan. — Perspective d'une ligne droite.

Perspective des plans : Mise en perspective des figures situées dans les plans horizontaux. — Points accidentels de fuite. — Points de distance correspondants. — Points de distance réduite. — Leur usage.

Application à la mise en perspective de dallages, de parquets, de plans d'édifices, etc. . . . .

Problèmes de perspective directe sur le géométral. — Diviser une droite dans un rapport donné. — Perspective directe d'un carré et d'un cercle, etc. . . . .

Perspective des élévations : Mise en perspective des objets dans l'espace. — Prismes, pyramides, cylindres, cônes, sphères, piédouches, balustres, objets usuels.

Problèmes de perspective directe dans l'espace. — Méthode dite *de la corde de l'arc.*

Applications : perspective d'un portique, d'une voûte cylindrique, d'une voûte d'arête. — Perspective d'un pont, réflexion dans l'eau.

Ombres des corps mis en perspective.
Restitutions perspectives.

DEUXIÈME SECTION.

APPLICATIONS.

I. Nivellement et plans cotés. — Topographie.

Manière de trouver les différences de niveau de deux points. — Ce qu'on appelle *cote*. — Instruments employés. — Fil à plomb. — Niveau de maçon. — Niveau d'eau. — Niveau à bulle d'air. — Niveau à bulle d'air avec lunette ou alidade. — Plans de comparaison usités à Paris. — Niveau de la mer.

Ce qu'on appelle *pente*. — Pentes et rampes. — Représentation des pentes et rampes d'une route ou d'un terrain par un tracé graphique. — Profil en long. — Profils en travers. — Échelles de longueur et échelles de hauteur habituellement employées pour les profils.

Représentation d'un point sur un plan coté. — Représentation d'une ligne droite. — Distance de deux points donnés par leurs cotes sur un plan côté.

Représentation d'un plan par son échelle de pente. — Trouver l'échelle de pente d'un plan déterminé par trois points, deux droites qui se coupent, une droite et un point, deux parallèles.

Sur un plan donné, tracer une droite de pente donnée. — Cas d'impossibilité. — Perpendiculaire à un plan.

Représentation des surfaces dites *topographiques*. — Lignes de niveau. — Trouver la cote d'un point situé sur une surface quelconque.

Plan tangent à une surface quelconque. — Sur une surface donnée, tracer l'axe d'un chemin dont la pente soit connue.

Intersection des surfaces par des plans, par d'autres surfaces et par des lignes droites ou courbes.

Applications de la géométrie au levé des plans et à l'arpentage. — Instruments spéciaux. — Mesure des lignes et des angles sur le terrain. — Réduction à l'horizon. — Manière de rapporter un plan.

Mesures des lignes courbes. — Tracé sur le terrain des arcs de cercle et des arcs d'ellipse. — Distance de deux points inaccessibles. — Mesure de la surface de terrains terminés par des lignes droites ou courbes.

II. Dessin géométrique.

(Applications ornementales.)

Échelle d'un dessin. — Manière de réduire ou d'agrandir un dessin. — Compas de réduction.

Combinaisons de lignes verticales et horizontales. — Lignes droites à 45°. — Combinaisons de ces lignes entre elles ou avec les lignes verticales et horizontales.

Tracé de la circonférence. — Circonférences dont les centres sont placés sur une ligne droite ou sur une autre circonférence.

Polygones réguliers. — Détermination de leurs côtés par les procédés exacts ou approximatifs. — Rayons et diagonales. — Rosaces ou toiles qui résultent des combinaisons particulières de ces lignes.

Tracé des lignes courbes définies géométriquement. — Ellipse. — Hyperbole. — Parabole. — Spirales. — Lignes courbes dites : courbes de sentiment. — Postes. — Entrelacs. — Volutes, etc.

Applications décoratives. — Papiers ou étoffes à bandes. — Bordures. — Damiers. — Grecques. Parquets à frises ou à compartiment. — Dallages. — Mosaïques, etc.

Couronnes entrelacées. — Ganses festonnées. — Lignes de festons, etc.

Métaux découpés — Ventouses. — Grilles, etc.

Panneaux décoratifs. — Mosaïques italiennes. — Décorations polygonales empruntées à l'art arabe, etc.

III. Ombres usuelles.

(Rayon à 45°.)

Le rayon à 45° et ses rabattements. — Ombres propres des principales surfaces, cône, cylindre, sphère, prisme, pyramide. — Surfaces de révolution. — Tore.

Ombres portées sur des murs verticaux ou sur des plans horizontaux. — Ressaut des ombres. — Ombres des moulures cylindriques. — Ombres portées par un cercle dans les conditions usuelles. — Ombres d'un portique en arcades.

Ombre portée sur les cylindres pleins et creux.

Ombre du listel, ombre de l'astragale. — Ombre du pont.

Ombres portées sur les cônes pleins et creux. — Ombre du trou du loup.

Ombres portées sur les sphères pleines et creuses. — Ombre de l'écuelle. — Ombre de la niche.

Ombres portées sur les tores pleins et creux.

Ombres de la scotie.

Application aux cas suivants : Chapiteau dorique et chapiteau ionique. — Base d'une colonne. — Balustre. — Vase. — Organes simples de machines. — Portique. — Toits. — Escaliers, etc.

Ombres dans les coupes : Salles plafonnées ou voûtées.

Nota. — Ces problèmes d'ombres seront traités avec toutes les simplifications qu'entraîne le rayon lumineux à 45°.

Notions pratiques de lavis. — Surfaces dépolies, polies ou mi-polies. — Zones claires et points brillants. — Demi-teintes. — Reflets : leur direction conventionnelle. — Tracé de lignes d'égales teintes pour les surfaces le plus ordinairement employées.

Les couleurs, leur mélange et leur contraste.

IV. Éléments de la construction.

Maçonnerie. — Murs avec baies en pierre, moellons, briques, etc. — Plates-bandes. — Arcs. — Voûtes en berceau. — Voûtes sphériques. — Voûtes d'arêtes à nervures. — Voûtes plates. — Escaliers en pierre à noyau plein, évidé, à l'anglaise ou à limon.

Charpente. — Assemblages les plus usités. — Planchers, poutres armées. — Pans de bois. — Combles à surface plane, cylindrique, sphérique ou conique. — Escaliers en bois à noyau, à l'anglaise ou à limon. — Échafaudages, cintres, étayements. — Passerelles, ponts, etc.

Serrurerie. — Assemblages de fer. — Planchers en fer. — Poitrails. — Combles en fer. — Combles en bois et fer. — Ponts simples. — Grilles. — Dessin des pièces les plus usitées dans la bonne quincaillerie.

Menuiserie. — Parquets divers. — Fenêtres. — Lambris. — Portes. — Moulures.

V. Notions d'architecture et dessin d'architecture.

(Pour les candidats architectes.)

Marbrerie. — Dallages. — Cheminées.

Meubles. — Meubles divers, sièges exécutés en bois assemblés, plaqués, tordus, etc.

Céramique. — Vases de formes diverses suivant la nature de l'emploi.

Métaux. — Emploi varié de la fonte de fer, du bronze, du cuivre à l'exécution des produits d'industrie.

V *bis*. Notions de mécanique et dessin de machines.

(Pour les candidats ingénieurs.)

a. PRINCIPAUX ORGANES DES MACHINES.

Boulons. — Boulons de sûreté. — Boulons de fondation. — Rivets et rivures. — Assemblage des tôles.

Tourillons. — Tourillons en fer et en fonte. — Pivots. — Tourillons à cannelures.

Assemblages de tourillons, dans les arbres en bois ou en fonte.

Arbres en fer et en fonte.

Accouplements d'arbres : fixes, mobiles, à débrayage.

Supports de tourillons. — Paliers, crapaudines.

Poulies de transmission : à courroies, à câbles.

Roues dentées : cylindriques, coniques. — Roues et vis sans fin.

Manivelles et excentriques.

Bielles et colliers d'excentriques.

Balanciers.

Traverses.

Tuyaux et assemblage de tuyaux.

Robinets, clapets et soupapes.

Pistons.

b. MACHINES PROPREMENT DITES.

Bâtis de machines. — Colonnes en fonte.

Machines-outils : Tours, cisailles, machines à percer, à raboter, etc.

Transmissions de mouvements.

Appareils de levage et de pesage. — Crics, mouffles, grues, treuils.

Pompes à piston rotatives. — Presses hydrauliques. — Roues hydrauliques et turbines.

c. ÉLÉMENTS DE MACHINES À VAPEUR.

Appareils de distribution et de détente.

Cylindres à vapeur. — Presse-étoupes.

Régulateurs et volants. — Parallélogramme de Watt.

Appareils d'alimentation. — Pompes et injecteurs.

Appareil de sûreté.

TITRE VI.

ÉCOLE NATIONALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS, À PARIS.

EXPOSÉ RÉTROSPECTIF DE L'ENSEIGNEMENT À L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS, À PARIS.

L'enseignement des beaux-arts, résumé dans l'enseignement du dessin, a été, à son origine, une des attributions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648, et de l'Académie d'architecture, fondée en 1672.

Pendant la Révolution, après la suppression des Académies, l'École de peinture et de sculpture fut réunie à l'École d'architecture.

Cette institution, sous le nom d'École des beaux-arts, fut reconnue officiellement par l'État et reçut son organisation définitive et indépendante en 1818, en vertu d'une ordonnance royale. Son premier règlement date de 1819.

L'École, pourvue des chaires d'anatomie, de perspective et d'histoire pour les sections de peinture et de sculpture, de chaires de mathématiques, de construction, de perspective, de théorie et d'histoire de l'architecture pour la section d'architecture, auxquelles plus tard on adjoignit un cours d'archéologie, continua à être consacrée à l'enseignement du dessin sous toutes ses formes. L'École était surtout à cette époque le siège de nombreux concours : depuis elle a été réorganisée par un décret impérial du 13 novembre 1863 et elle a subi des développements considérables.

La principale de ces extensions consiste dans la création d'ateliers de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en médailles et de gravure en taille-douce, ateliers dans lesquels la technique des arts est enseignée.

Des chaires de physique et chimie et de géologie furent adjointes à celles qui existaient précédemment au profit de la section d'architecture. Au point de vue administratif[1], l'École, qui jusque-là avait été régie par un conseil de professeurs, a été placée sous l'autorité d'un directeur et a reçu des accroissements successifs.

Le premier directeur, M. Robert Fleury, membre de l'Institut (1863-1866), a organisé l'École en conformité du décret du 13 novembre 1863.

Son successeur, M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut (1866-1878), a organisé d'une façon méthodique l'enseignement de l'architecture. Il ajoute aux enseignements précédents les cours d'art décoratif et de dessin ornemental, les chaires de législation du bâtiment, de stéréotomie et de littérature; il fait instituer un diplôme d'architecte en 1867 et plus tard les concours supérieurs d'anatomie (prix Huguier),

[1] Voir les décrets en date du 6 mai 1876 et du 30 septembre 1883, les règlements en date du 27 novembre 1867, du 3 février 1879 et du 5 octobre 1883.

de perspective (prix Fortin d'Ivry), de composition décorative (prix Jauvin d'Attainville), et le concours pour le professorat du dessin.

Pendant la direction de M. Paul Dubois, membre de l'Institut, commencée le 1er juin 1878, les enseignements de l'École se sont encore développés d'une façon très importante par l'enseignement simultané des trois arts du dessin.

Les témoignages de ces différents enseignements figurant à l'Exposition justifient de la force des études; ils font plus, ils mettent en évidence la diversité des tendances artistiques et la valeur du talent des artistes qui ont passé par l'École.

Les prix du torse, de la figure, de la tête d'expression, dessinés, peints ou sculptés, ainsi que des esquisses de compositions exécutées en une seule journée sur un sujet imposé, forment une exposition à part du plus grand intérêt.

En remontant à l'an 1800, nous sommes en présence du prix du torse d'Ingres, une figure de jeune homme dans une attitude héroïque, où la préoccupation du style se fait déjà sentir, dans un contour plein d'ampleur et en même temps de finesse. Le concours du même ordre de Pagnest est exécuté dans le même esprit que son beau portrait du musée du Louvre, c'est la même touche mosaïquée en pleine pâte et toute vibrante. Champmartin, Debay, Léon Cogniet apportent une exubérance de vie dans une facture large et puissante dont Géricault donnait alors le maître exemple. MM. Lenepveu, Bouguereau, Tony-Robert Fleury, Louis Lenoir figurent là au milieu de leurs ancêtres avec le plus grand honneur. Parmi tous ces travaux, nous voyons tous ces jeunes talents, alors naissants, avoir déjà leur caractère propre, Scheffer, Heim, Raffet, Larivière, Couture, Flandrin, Benouville, qui ont enrichi depuis l'école française d'œuvres remarquables, précèdent les travaux d'études des artistes contemporains appartenant aux écoles les plus diverses, tels que MM. Barrias, J. Lefebvre, Benjamin Constant, R. Collin, Dawant, Dagnan, Comerre, etc., en somme, toute la phalange de ceux dont les œuvres ont consacré le talent.

Dans tous les travaux de sculpture, les mêmes exemples nous sont offerts par les études de jeunesse de Rude, de Pradier, d'Eugène Guillaume, de Thomas, de Cavelier, de Falguière, etc. et suggèrent les mêmes réflexions.

Les travaux d'architecture ne sont pas moins intéressants, les projets rendus de Lebas, Huyot, Caristie, Blouet, Baltard, Thomas Davioud, Ancelet, Coquart et Raulin, de 1800 à 1865, nous font passer en revue toutes les écoles d'architecture basées sur une science approfondie.

Il en est de même des concours Rougevin et des esquisses de 1re classe signées Vaudoyer, Paccard, Coquart, Pascal, Guadet, Chancel, Dutert, Nénot, etc.

Des spécimens de tous les cours indispensables pour former des artistes vraiment complets sont représentés de même dans leurs éléments essentiels par de beaux dessins des cours d'anatomie, de perspective, de construction, de géométrie, embrassant ce vaste programme d'enseignement. Les travaux de composition décorative offrent un ensemble d'études dont l'harmonie se ressent du maître éminent qui les dirige.

L'École des beaux-arts ne pouvait échapper au grand mouvement d'idées modernes qui pousse l'art vers le côté décoratif. En introduisant l'étude simultanée des trois arts, en obligeant les élèves de l'École à joindre à l'étude de *leur art* particulier des notions des deux autres, c'était tout à la fois proclamer l'unité de l'art et préparer à l'art public et décoratif des hommes capables de comprendre des ensembles et de s'y subordonner. M. Eugène Guillaume, le grand initiateur de toutes ces réformes, dont le nom revient forcément souvent sous notre plume, en faisait ressortir les avantages [1] en s'adressant aux élèves de l'École des beaux-arts.

Le dessin, Messieurs, est la base de nos études; il est, avant tout, le langage que vous devez employer. Il importe que vous en ayez la notion et la pratique, si vous voulez disposer de ses ressources.

Il faut que vous le connaissiez bien dans son essence, dans ses modes et dans ses applications.

Son essence, vous le savez, c'est l'exactitude. Quant à ses modes (pardonnez-moi cet exposé technique), il y en a deux qui répondent à la nature des images que l'artiste peut tracer. Le peintre représente perspectivement les objets dans l'espace; l'architecte nous montre des objets dans leur vérité géométrale. A cela se bornent les conditions dans lesquelles il nous est donné de figurer les choses. Mais ces procédés si distincts ont cette propriété de se contrôler et de se vérifier l'un l'autre.

On peut ramener ce que l'on voit à ce qui est et conclure de ce qui est à ce que l'on verra. En toute sûreté, on passe de la réalité à l'apparence et de l'apparence à la réalité. Et cela constitue l'unité et la science du dessin. Voilà pour la théorie.

Mais vous ne pouvez étudier ainsi le dessin qu'en vous initiant aux trois arts. Et voyez quels avantages pratiques vous retirez de cet exercice. Le peintre n'est plus embarrassé pour établir la scène qu'il veut faire apparaître à nos yeux : c'est en toute assurance qu'il la plante sur la terre ou qu'il l'élève dans les airs. Il trace lui-même l'architecture qu'il veut faire entrer dans sa composition : il n'est plus forcément tributaire du perspecteur et de l'architecte. Il modèle les maquettes qu'il habillera plus tard et qu'il éclairera suivant sa convenance et son plaisir.

Le sculpteur, lui, s'habituera davantage à chercher les modelés par les contours. Il comprendra mieux de quelles conditions de constructions relève la sculpture monumentale; il saura mieux se tenir dans le cadre que lui donne l'architecte. Il sera plus apte à se rendre compte des changements apparents que la place et la reculée font subir aux formes et il saura les éviter ou en tirer parti; enfin il fera que ses œuvres présentent toujours un clair-obscur animé.

Quant à l'architecte, on n'en saurait douter, il deviendra plus capable de concevoir les ensembles, de diriger les sculpteurs et les peintres, il sera davantage le maître des œuvres. Ainsi, sans que vos vocations aient à en souffrir, vous deviendrez des artistes plus complets.

Bien que l'exposition de l'École des beaux-arts de Paris n'ait pas concouru aux récompenses, nous avons pensé qu'à cause de son importance, il était de notre devoir d'en rendre compte. Cette occasion unique de trouver réuni un ensemble aussi considérable de travaux exécutés depuis le commencement du siècle nous a semblé justifier la description sommaire que nous venons d'en faire. Si certaines études d'écoles de province n'ont pu atteindre aux mêmes résultats, celles du moins qui s'en sont rapprochées, et elles sont nombreuses, n'ont fait que gagner en considération dans l'esprit du jury chargé de les examiner.

[1] Discours prononcé par M. Eugène Guillaume, membre de l'Institut, à la distribution des prix aux élèves de l'École nationale des beaux-arts, 1885 (*Journal officiel* du 5 décembre).

TITRE VII.

ÉCOLE SPÉCIALE D'ARCHITECTURE, À PARIS,

RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 11 JUIN 1870.

Programme de l'enseignement. — L'École spéciale d'architecture a pour but de former des architectes. Elle admet les nationaux et les étrangers.

Cette École est spécialement organisée pour la préparation aux carrières qui se partagent la profession d'architecte. Son programme s'approprie notamment aux conditions et aux examens ou concours qui donnent accès aux fonctions d'architectes de municipalités, d'arrondissements ou de départements.

Elle ne limite pas son utilité à ses fins directes. Toutes les entreprises liées aux œuvres de l'architecte rencontrent dans les branches variées de ses études l'instruction essentielle aux applications de l'industrie et du bâtiment.

La profession de l'architecte exige aujourd'hui une instruction technique qui n'a pas sa place dans les ateliers d'artistes, et une éducation artistique que l'on ne trouve pas dans les écoles de sciences appliquées. C'est au mariage de cette éducation fondamentale et de cette instruction nécessaire que l'École a consacré et mesuré toute son organisation.

Sous le rapport de l'éducation artistique, elle entretient plusieurs ateliers, à la tête desquels sont placés des maîtres que leurs talents, leurs tempéraments, leurs méthodes désignent au libre choix des élèves.

En cela, l'École d'architecture n'a rien inauguré. Elle a mis à portée des ateliers une salle de dessin fortement organisée et dont la fréquentation régulière est obligatoire. Par là, elle a fortifié les études des ateliers.

Sous le rapport de l'instruction, l'amphithéâtre de l'École, avec ses dix-huit chaires et le cortège de ses examens, pourvoit à deux ordres de connaissances également indispensables à l'architecte :

1° Les connaissances générales destinées à découvrir aux yeux de l'élève les ressources intellectuelles et économiques qui marquent notre époque et avec lesquelles il aura nécessairement à compter dans sa carrière. Ces leçons ouvrent de larges vues sur les sciences qui dominent les applications; elles en montrent l'étendue et les limites. Ce sont des tableaux d'ensemble exposés dans des cours restreints, mais nombreux;

2° Les connaissances techniques destinées à nourrir directement l'action de l'homme de profession. Ici, le nombre des leçons s'accroît dans chacune des chaires; les sujets se précisent, les questions se développent et s'épuisent, les exercices qu'elles suggèrent naissent et se multiplient.

Régime de l'École. — Les études normales durent trois ans. Chaque année forme une

classe. A la fin de chaque année et par décision du Conseil de l'École, les élèves passent successivement d'une classe dans une classe supérieure.

L'année comprend deux périodes : la période d'école, qui dure neuf mois, et la période des vacances, qui dure trois mois.

Diplômes. — A la fin de la troisième année d'études, les élèves qui ont satisfait à toutes les épreuves réglementaires de l'enseignement sont admis à un concours général.

Ce concours a pour but la participation au classement de sortie et l'obtention du diplôme que le Conseil décerne à ceux de ses élèves qui lui paraissent posséder les ressources et l'esprit de l'enseignement.

Il comprend : 1° un projet fait à l'École sur un programme de la Direction, avec argumentation publique sur ce projet; 2° des travaux libres exécutés pendant les vacances.

Il est jugé par un jury composé de professeurs auxquels sont adjoints des architectes étrangers à l'École.

Certificats. — Indépendamment des diplômes et à la suite d'épreuves spéciales, l'École décerne des certificats d'architectes hygiénistes.

La ville de Paris a fondé à cette École des bourses qui sont attribuées tous les ans par le Conseil municipal à la suite d'un concours.

Enseignement. — L'enseignement se compose : 1° des études d'ateliers; 2° des études de dessin; 3° des études d'amphithéâtre. Toutes ces études sont obligatoires.

Conditions d'admission. — Le prix de l'enseignement est de 850 francs par an. Il n'y a pas de limite d'âge.

Une session d'examen d'entrée a lieu tous les ans à Paris et en province dans les chefs-lieux de département.

Les épreuves pour l'admission comprennent :

1° Un dessin d'après un ornement en relief;

2° Le dessin (plan, coupe, élévation) d'un édifice rendu sur un croquis coté;

3° Une composition française;

4° Un examen oral portant sur l'arithmétique, l'algèbre, la géométrie, la géométrie descriptive et la géographie terrestre et politique, enfin sur des notions d'ethnographie.

Il résulte de l'ensemble de ce programme une grande variété dans une unité de vues pratiques.

Depuis la fondation de cette école en 1865, l'idée maîtresse de la Direction a consisté à faire pivoter un enseignement d'amphithéâtre à côté de l'atelier où se forme l'éducation de l'architecte; l'éducation orientant l'enseignement, l'enseignement étayant l'éducation.

L'atelier et l'amphithéâtre. — Suivant les circonstances, suivant les périodes et surtout suivant le courant des esprits et des idées, la Direction de l'École s'attache plus spé-

cialement à l'atelier ou à l'amphithéâtre. C'est le rôle des établissements libres, d'exécuter vivement les réformes dans la voie qui s'impose.

Quant à l'éducation qui se poursuit à l'atelier, à la salle de dessin, dans les travaux libres des vacances, le jury a pu les apprécier dans des relevés fort intéressants d'édifices, des restaurations, des croquis, des dessins d'après l'antique et d'après nature, dessins poussés surtout en vue de la forme et du caractère.

Indépendamment des épures et des problèmes qui se font le soir en dehors de l'École, le jury a remarqué des exercices de plastique, des projets de concours de sortie, comme un hôpital résumant les meilleures conditions de salubrité, ou bien une école de guerre, ou un institut de géographie, etc., travaux témoignant de la valeur d'un enseignement donné, par un corps de professeurs d'élite, sous la haute influence de l'homme éminent qui dirige cette École.

Quand nous aurons rappelé les efforts couronnés de succès pour tout ce qui concerne l'hygiène des habitations, science à laquelle M. Trélat a attaché son nom, nous aurons à peine rendu justice à cette belle institution de l'École spéciale d'architecture, mais nous aurons au moins justifié le grand prix décerné à l'unanimité par le jury.

ÉCOLE NORMALE DE PROFESSEURS DE DESSIN DIRIGÉE PAR M. GUÉRIN.

Nous avons déjà signalé l'École normale de professeurs de dessin, fondée par M. Guérin, mais, vu ses efforts et ses résultats, nous devons y revenir et mentionner les nombreux travaux soumis à l'examen du jury. Le cours de jeunes filles a particulièrement attiré l'attention par de très bons dessins d'ornement et de figure, ainsi que par des études de perspective; ce dernier enseignement est spécialement professé par le directeur.

Le programme de cette École est très complet, et les professeurs dont il s'est entouré offrent toutes garanties pour la prospérité de cette institution.

Comme son titre l'indique, elle prépare des candidats aux examens pour le professorat de dessin, mais en même temps elle offre toutes les ressources possibles aux personnes qui se destinent aux carrières artistiques et industrielles.

L'École est subventionnée par la ville de Paris; néanmoins elle puise la majeure partie de ses ressources en elle-même et mérite d'être encouragée.

TITRE VIII.

ECOLES DES CHAMBRES SYNDICALES.

Les chambres syndicales font de grands efforts et de sérieux sacrifices pour développer chez l'apprenti le goût et la connaissance du dessin; le jury a pu s'en rendre compte en examinant les écoles suivantes :

École de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie et les industries qui s'y rattachent;

École pratique de dessin et de modelage de la bijouterie-imitation;

École gratuite de dessin et de modelage de la réunion des fabricants de bronze;

École de la Chambre syndicale des tapissiers.

L'École de dessin de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie dépense annuellement une vingtaine de mille francs, elle a deux professeurs et de 80 à 100 élèves. Sa fondation date de 1867. Elle s'ouvrit aux Arts-et-Métiers avec le concours d'hommes dévoués, comme MM. Massin, vice-président actuel, Gaillard, Falize père, Tresca, Diéterle, etc. Depuis cette époque, l'école a dû se procurer un local propre, et la création de nombreux cours de dessin dans Paris a sensiblement réduit le nombre des élèves, qui était primitivement de 102.

Cet établissement se distingue surtout par ses concours professionnels et concours de main-d'œuvre, auxquels sont attachés la dotation perpétuelle de 400 francs du prix Froment-Meurice, ainsi que d'autres prix importants et nombreux.

Ouverts d'abord aux jeunes apprentis, ces concours se sont étendus aux ouvriers habiles qui tous les ans se disputent la première place.

Les études de dessin sont menées avec conscience, elles témoignent du mérite des professeurs. Parmi les anciens élèves et lauréats des concours, cette école compte des artistes distingués qui honorent l'industrie française.

Le programme d'enseignement comprend cinq classes avec des divisions et une classe supérieure composée des élèves ayant obtenu toutes les récompenses des cours précédents; le prix affecté à cette dernière classe est décerné pour un ensemble de travaux comprenant :

1° La composition;

2° Le dessin;

3° Le modelage ou la maquette de l'œuvre à exécuter.

Les concours annuels de main-d'œuvre pour les jeunes apprentis et les jeunes ouvriers comportent des motifs de bijouterie, joaillerie, orfèvrerie, ciselure, gravure, émail, exécutables en deux journées de travail. Le grand concours Froment-Meurice est réservé aux ouvriers capables de fournir en quatre journées de travail une œuvre importante à l'état d'ébauche soit en joaillerie, soit en bijouterie ou en orfèvrerie, d'après un roulement établi pour ces trois branches de l'art.

Cette œuvre a la bonne fortune d'avoir pour président M. Boucheron dont la grande réputation s'est affirmée une fois de plus dans notre grand tournois international.

L'École de la Chambre syndicale de la bijouterie-imitation (bijouterie dorée) et des industries qui s'y rattachent a son siège dans le troisième arrondissement. Elle a été fondée en 1876 par l'initiative privée et autorisée par les pouvoirs publics dans le but de former des apprentis, des ouvriers, des contre maîtres connaissant le dessin et le modelage.

120 élèves en moyenne chaque année suivent les cours dirigés par un professeur de dessin et de modelage, aidé d'un adjoint, par un professeur de galvanoplastie et de dorure et par un chef d'atelier de bijouterie.

L'école bénéficie des subventions suivantes :

Ministère du commerce	3,000f
Ville de Paris	2,000
Dons et souscriptions	4,500
Total	9,500

Les dépenses sont de 10,250 francs, soit un déficit de 750 francs supporté par des souscriptions privées.

L'école ouvre des concours auxquels sont attachés des prix et des livrets pour une somme de 1,100 francs.

Le programme des études, divisé en trois années, comprend :

Première année.

Dessin élémentaire modelage en terre et en cire, premières notions de dessin linéaire, un cours oral.

Deuxième année.

Dessin d'après le plâtre, natures mortes et plantes vivantes, modelage, figures et ornements, académie élémentaire, proportions du corps humain, essais de composition et de modelage.

Troisième année.

Dessin d'après le plâtre et le modèle vivant, cours de perspective, de réduction et d'amplification, de moulage, d'enluminage et d'aquarelles, conférences sur l'histoire de l'art et les différents styles.

Comme cours pratiques et théoriques, il nous faut signaler les différentes soudures, l'emploi des métaux, la dorure, l'argenture, le nickelage, etc., tout ce qui se rattache aux pierres précieuses, leur valeur, les tailles diverses et les imitations, les nicolo, onyx, corail et pierres fausses.

La gravure sur acier, bijoux, nacre, ivoire et pierres est enseignée, ainsi que la composition des émaux à chaud, vernis et émail à froid.

Nous avons donné cette nomenclature aussi complète que possible pour bien montrer le souci dont témoigne cette importante industrie parisienne de la bijouterie-imi-

tation en faveur de ses apprentis, pour lui donner sa vraie place dans le domaine de l'art.

Il est incontestable que si le dessin est enseigné dans les écoles de l'enfance et que cette étude soit continuée dans l'apprentissage, l'industrie formera elle-même ses propres artistes dans ses ateliers, à la condition de persévérer en suivant la même méthode qui rectifie l'œil et la main. Les artistes pour l'industrie pourront alors devenir supérieurs en restant attachés à leur métier, ils sentiront que la forme a sa beauté quand elle exprime non pas seulement quelque chose, mais bien la chose à laquelle elle est destinée.

Rien n'est plus difficile que l'invention, que le goût de l'arrangement, et ce n'est pas en copiant et en recopiant sans cesse dans les quelques milliers d'estampes qu'on rencontre un peu partout que l'éducation du dessinateur prendra une originalité nouvelle. Il faut que cette éducation commence par les principes et ne s'égare pas trop dans une application qui ne serait pas raisonnée. Il est de toute nécessité que cette éducation embrasse tous les points de vue des applications décoratives; la matière a des exigences particulières, et la destination des lois absolues. Le fer doit toujours rester du fer, et une œuvre ne sera complète que lorsque la conception de l'artiste et la matière s'épouseront pour se faire valoir réciproquement.

L'ouvrier artiste est plus à même que tout autre de comprendre ces combinaisons, d'associer le détail avec l'ensemble en conservant dans un tout harmonieux le caractère, le style et la proportion. Il suffira, pour nous faire mieux comprendre, de citer la merveilleuse exposition de MM. Bapst et Falize, où, comme dans certains bijoux, la construction n'est jamais envahie et l'admiration a, tout comme la décoration, ses repos pour faire valoir et faire chanter en quelque sorte le motif.

Nous pourrions citer encore d'autres exemples, soit dans la belle exposition du papier peint, vitrine de M. Follot, soit encore dans la joaillerie, dans les différents objets exposés par MM. Sandoz et Boucheron.

Il n'y a pas d'art plus exquis que la bijouterie et la joaillerie, où tout concourt à la séduction; l'or, l'argent, les émaux avec leur variété infinie de couleurs et les éclats lumineux des pierres précieuses dont dispose l'artiste lui fournissent une palette de fées. Puis la flore lui vient encore en aide avec le charme de ses formes élégantes; il y trouve la source inépuisable de toutes ses conceptions. « Cet art vit décidément de grâce, de sentiment et de distinction, il n'a heureusement rien à redouter du naturalisme à outrance qui menace la statuaire et qui sévit déjà sur la peinture » [1].

L'école gratuite de dessin et de modelage de la réunion des fabricants de bronze compte annuellement 75 élèves depuis 1885, date de la fondation. On y enseigne le dessin d'après la bosse, le modelage, les notions élémentaires d'anatomie, de géométrie, de perspective; un cours oral est fait sur les styles comparés.

[1] Discours de M. Armand Caillat, l'éminent orfèvre de Lyon.

L'industrie du bronze est une de celles qui ont le plus cherché à encourager leurs apprentis dans l'étude du dessin; elle en sent tout le prix et n'a pas à se repentir de ses efforts.

Elle est admirablement secondée par des hommes dévoués, MM. Robert frères, directeurs-professeurs.

En attirant les apprentis et les ouvriers à l'école, en leur donnant des connaissances approfondies de dessin et de l'anatomie des formes, en les initiant à l'interprétation variée des feuillages, l'école prépare de véritables artistes.

Différents encouragements entretiennent l'émulation, la municipalité du troisième arrondissement et le Ministère de l'instruction publique ont offert des récompenses, mais le prix le plus intéressant est celui qui donne lieu au concours de ciselure, le prix Willemsens.

L'union centrale des arts décoratifs, toujours attentive à ce qui peut encourager nos industries d'art, a décidé, par une heureuse innovation et sur la généreuse proposition de son vice-président, M. Bouilhet, d'acheter le prix de ciselure pour l'exposer dans son musée. Il faut espérer que cette idée sera poursuivie à l'avenir, c'est un nouvel encouragement, et cette réunion des œuvres de nos ciseleurs contemporains formera un jour une collection du plus haut intérêt.

Le comité de patronage de la Chambre syndicale des tapissiers a été fondé en 1872. Les ressources actives sont produites par des souscriptions volontaires, des dons et par diverses sociétés. Le Ministère du commerce et de l'industrie alloue au comité une somme annuelle de 2,000 francs.

Les apprentis reçoivent leur instruction professionnelle chez leurs patrons; ceux-ci sont tenus de veiller à ce que leurs apprentis suivent régulièrement des cours de dessin le soir dans les écoles municipales de leurs quartiers respectifs ou dans celles du Gouvernement.

A la sortie de l'apprentissage il a été créé, pour les jeunes gens qui veulent continuer à acquérir une éducation professionnelle plus étendue, des cours spéciaux de coupe, de dessin géométrique et de dessin pratique. Tous ces cours ont lieu dans les salles de réunion des chambres syndicales de l'industrie et du bâtiment, salles malheureusement mal disposées et non aménagées.

Des concours spéciaux ont lieu tous les ans pour la garniture, pour le dessin professionnel et d'après la bosse. Ces concours se font à l'École nationale des arts décoratifs, grâce à la bienveillante hospitalité de son éminent directeur, M. Louvrier de Lajolais, et depuis 1882 la direction des beaux-arts a toujours contribué à donner une sanction efficace par des récompenses. Cette protection a un effet moral excellent sur cette jeune population parisienne, intelligente et pleine de vitalité.

Nous ne saurions non plus passer sous silence le concours si dévoué et si actif de M. Legriel, président honoraire de la Chambre des tapissiers; il nous faut rendre hommage à ses efforts ainsi qu'à ceux de son président, M. Boutard, pour rendre à

cette belle industrie sa grandeur, pour renouer sa tradition, pour en maintenir le goût et, s'il est possible, arriver à la rénovation d'un style.

En résumé et en raison des excellents résultats obtenus par toutes les écoles que nous venons d'énumérer et que nous souhaiterions parfaites, nous demandons la permission d'émettre un vœu.

Tout en estimant que liberté pleine et entière doit être laissée aux chambres syndicales, au point de vue de l'enseignement professionnel pratique, nous pensons qu'une direction serait nécessaire pour tout ce qui concerne les formules de l'art à appliquer à leurs industries, autrement dit pour tout ce qui intéresse la véritable connaissance du dessin.

De l'ensemble de ces faits il nous paraît ressortir la nécessité de la création de :

1° Un comité de perfectionnement et d'inspection des arts industriels;

2° La nomination d'une inspection pour la direction et la surveillance de l'enseignement du dessin et de son application pratique à chaque industrie spéciale.

Nous sommes convaincus que si une semblable proposition émanait des chambres syndicales elles-mêmes, elles trouveraient dans la direction des beaux-arts le concours le plus dévoué. Il faut à tout prix remettre un peu d'ordre dans les méthodes surannées encore trop souvent en usage et supprimer tout ce qui est confusion, car nous considérons comme un devoir d'assurer les principes et de mettre les moyens pratiques au service des intelligences ordinaires et aussi à celui des esprits inspirés, s'il vient à s'en produire.

Ces principes et ces moyens sont les mêmes partout, qu'il s'agisse d'enseignement primaire ou d'enseignement secondaire, d'écoles professionnelles et industrielles ou d'écoles de beaux-arts, car le dessin est un.

Et pour le dessin on n'est pas plus autorisé à mesurer les premiers éléments en vue des professions ou selon les conditions sociales, qu'on ne l'est pour la grammaire, pour les sciences et pour la morale. En cela aussi l'éducation de l'ouvrier et celle de l'artiste reposent sur une base identique et qui doit être commune à tous.

TITRE IX.

ÉCOLES DES MANUFACTURES NATIONALES.

Les manufactures nationales de Sèvres, de Beauvais, des Gobelins et de la mosaïque[1] possèdent des écoles spéciales de dessin. Ces écoles ont présenté des travaux fort intéressants non seulement comme dessins, mais aussi comme applications propres aux industries diverses qu'elles représentent.

L'École de Sèvres, réglementée en 1879, était représentée par plusieurs cartons remplis de très bons dessins de fleurs, d'ornement et de figure d'après nature, d'un réel intérêt; un cours spécial d'étude de draperies mérite d'être signalé. Elle avait en outre un assez grand nombre de pièces manufacturées dont la perfection d'exécution ne laissait rien à désirer.

Tout en en reconnaissant le mérite incontestable, le jury a émis le vœu que les formes fassent l'objet d'une étude plus poussée. Depuis le second empire, en effet, nous sortons peu des mêmes modèles, et si la décoration a pris une voie plus conforme au bon sens en abandonnant la reproduction des tableaux et de sujets de paysage, pour les remplacer par une ornementation plus en rapport avec la forme, l'aspect ornemental manque encore de parti pris. La finesse des détails nuit à l'ensemble.

Le devoir de la manufacture de Sèvres est bien certainement de conserver un art absolument français; aussi semble-t-elle avoir peu ressenti l'influence des produits orientaux dont l'Europe est envahie depuis quelques années.

Cependant nous sommes en droit d'espérer, sous la direction de l'homme éminent qui l'administre et qui a donné tant de preuves de son goût éclairé, que nous verrons se produire une renaissance créatrice dans cette grande manufacture, qui lui conservera toute son individualité, sans être plagiaire, et qu'elle se rajeunira par son école avec des artistes habiles et distingués.

L'École de la manufacture de Beauvais nous a montré des fleurs et des fruits traduits en tapisserie par les procédés de modelés les plus élémentaires jusqu'à ceux qui permettent d'en rendre la plus suave réalité. Certains de ces spécimens sont en effet de petits chefs-d'œuvre d'exécution. Les essais de fils de soie d'or et d'argent donnent des résultats excellents: on sent, de la part de la direction, la préoccupation de faire participer nos belles productions de tous les effets si riches et si harmonieux en même temps des tapis asiatiques. L'étude de la fleur d'après nature et des animaux est bien comprise et celle du calque qui apprend à l'élève à décomposer la forme, l'amènent graduellement à aborder l'atelier avec assurance et avec talent.

La plus importante de ces écoles, celle de la manufacture des Gobelins, a plusieurs

[1] Manufactures nationales: de Sèvres, *administrateur*, M. Deck; de Beauvais, *administrateur*, M. Badin; des Gobelins et de la mosaïque, *administrateur*, M. Gerspach.

cours distincts. En dehors des études élémentaires du dessin, du cours de figure d'après nature, le cours spécial dirigé par M. Galland est particulièrement remarquable. Tous ceux qui s'intéressent à l'art décoratif connaissent les travaux et les études si ingénieuses que ce maître a exposés au Musée de l'Union centrale : c'est le développement de ces idées que nous retrouvons dans un grand nombre de dessins d'après la fleur et la plante vivante exécutés par les élèves.

De nombreuses reproductions à l'aquarelle initient les jeunes apprentis à la science de l'interprétation du modelé. Tout concourt à l'éducation parfaite du tapissier pour qu'il devienne maître dans son art. Les applications des commençants, pieds, mains, têtes, draperies sont exécutées avec une grande simplicité et une grande franchise; il appartient à l'État de confier à ses futurs artistes de beaux modèles pour soutenir notre belle fabrication nationale. Nous allons retrouver la même habile direction dans les études de notre école de mosaïque.

Fondée en 1876, la manufacture a pour but essentiel de former des artistes mosaïstes français et d'affranchir notre pays de la main-d'œuvre étrangère. Le nombre des élèves n'est pas déterminé; ces jeunes gens proviennent en général de l'École nationale des arts décoratifs. Un certain nombre d'anciens élèves sont maintenant dans les ateliers de l'industrie privée, et les autres forment actuellement le personnel de la manufacture, qui n'est composé exclusivement que de Français.

L'apprenti est payé (cette disposition a beaucoup favorisé le recrutement); il continue à suivre les cours de dessin jusqu'au moment où il est jugé capable d'en être dispensé, dès qu'il a passé par la classe de nature.

A l'atelier il commence par apprendre le maniement des outils, puis on le met à l'exécution des fonds unis, figures géométriques, ornements, draperies, mais le plus rapidement possible on utilise ses services sur des mosaïques en cours d'exécution.

M. le directeur a remarqué que l'élève avait beaucoup plus de goût au travail lorsqu'il est sur une œuvre qui doit rester que lorsqu'il opère sur des morceaux d'essai.

En même temps il rapporte à l'État, car dans chaque mosaïque il y a des parties, fonds, bandes plates, ornements sans modelé, qu'il est facile de traduire après quelques mois d'atelier. Une des études essentielles de cet enseignement consiste dans la copie à l'aquarelle, grandeur d'exécution, d'anciennes mosaïques provenant d'une série d'estampages en couleurs, des diverses époques de l'art, que M. Gerspach a fait exécuter à Rome, en 1876.

La colonne, portant le buste de ce donateur, qui doit être érigée dans la cour du Mûrier de l'École nationale des beaux-arts, en souvenir de la fondation Rougevin, et qui a été exécutée d'après les dessins de M. Coquart, l'éminent architecte, est d'une exécution parfaite. La porte monumentale exposée à l'Exposition universelle, près du dôme central, nous prouve aussi combien nos artistes français sont capables maintenant de rivaliser avec les pays qui avaient conservé jusqu'à présent le monopole de cet art si supérieurement décoratif.

TITRE X.

ÉCOLES NATIONALES ET RÉGIONALES DE BEAUX-ARTS, D'ART DÉCORATIF ET DE DESSIN. ÉCOLES MUNICIPALES ET ÉCOLES SPÉCIALES DE BEAUX-ARTS, D'ART DÉCORATIF ET DE DESSIN. ÉCOLES INDUSTRIELLES.

Nous n'avons plus à revenir sur les questions de méthode, nous nous contenterons de constater la légitime satisfaction du jury en présence d'une révélation nouvelle pour lui d'un enseignement organisé en France dans les villes les plus importantes comme dans les moindres, enseignement d'autant plus logique que ces programmes s'enchaînent et, partant des éléments, arrivent graduellement aux applications les plus variées; c'est dans cet esprit, du reste, que les travaux étaient présentés.

Près de deux cents établissements figuraient à l'Exposition avec leurs travaux classés en cartons par cours : cours élémentaire, cours moyen et cours supérieur. Pour mieux faire comprendre ce classement fait par circonscription, l'ensemble de ces trois divisions figurait sur châssis couverts de dessins de toute provenance comme régions, mais classés dans leur ordre d'enseignement.

Puis venait ensuite l'exposition dite *des applications diverses à l'enseignement du dessin*, se rapportant aussi bien à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, à la gravure qu'à toutes les industries. C'est surtout vers ces dernières que l'effort considérable a porté, et l'ensemble de l'exposition n'est pas sans avoir ressenti le contre-coup de la formation de cette jeune armée d'artistes-ouvriers. L'avenir nous permet d'espérer en effet que toutes les industries qui vivent par la pensée artistique rendront la vie à des métiers que, faute d'art, elles laissaient dépérir.

L'activité provinciale et les particularités géographiques sont très conciliables avec une communauté d'éducation et une méthode uniforme d'enseignement. Applaudissons donc à cette extension de la vulgarisation du dessin, la vraie source du goût. Pendant une période trop longue, que nous voudrions oublier, l'industrie a puisé ses modèles dans des plagiats faits sans discernement et sans goût: l'organisation générale de l'enseignement du dessin, surtout la propagation de son étude dans la classe ouvrière, nous délivrera de ce fléau et nous permettra, en mettant entre les mains des travailleurs les moyens assurés d'exécution, de rendre aux créations de l'industrie leur originalité vraie qui les élèvera au-dessus de la concurrence étrangère.

S'il était bien établi que l'industrie devait recruter ses artistes en elle-même, il était nécessaire de rechercher comment on pourrait continuer aux apprentis et aux ouvriers l'enseignement du dessin qu'ils avaient suivi dans les écoles, afin de développer toutes leurs qualités et d'en faire des ouvriers-artistes complets avant qu'ils s'établissent patrons ou qu'ils devinssent chefs d'ateliers ou directeurs de fabrique. Cette

sollicitude s'est étendue sur toute la France comme à Paris; aussi voyons-nous des écoles de province rivaliser déjà avec succès. Nous en prenons à témoin les écoles de Lyon, de Roubaix, de Limoges, d'Aubusson. La plus importante est naturellement celle de Paris. Elle fera l'objet de notre première visite, son organisation spéciale, la haute valeur de son directeur et ses résultats remarquables sollicitent une attention particulière.

On est heureux quand on n'a pas à exprimer le vœu d'une amélioration, mais uniquement celui de la persévérance. Nous croyons, par cette réflexion, être le fidèle interprète de l'opinion du jury en présence de l'exposition si complète de l'École nationale des arts décoratifs de Paris. Nous ne ferons pas l'historique de l'école fondée par Bachelier en 1765 pour les ouvriers de Paris, mais nous tenons à mettre sous les yeux du lecteur le rapport du directeur de cette école, adressé au Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts à l'appui du changement de titre effectué par arrêté du 9 octobre 1877.

Ce nouveau titre ne constituait pas, comme on peut le voir par l'intéressante lettre de M. de Lajolais, un vain changement de nom, il révélait une modification profonde dans les tendances de l'enseignement de l'école :

Monsieur le Directeur,

Vous m'avez donné le soin de rechercher immédiatement les améliorations à apporter à l'institution dont vous avez engagé M. le Ministre à me confier la direction.

Il y en a une que je connais de longue date et dont j'ai pu, depuis quelques jours, apprécier l'importance et l'urgence; aussi j'ai l'honneur de vous la signaler, en vous priant, à mon tour, d'en examiner la portée, de l'accueillir comme un bienfait pour l'École et de la proposer à M. le Ministre en l'appuyant de tout votre crédit : c'est le «changement de nom» de l'école.

Lorsque Bachelier songea à fonder pour les ouvriers des industries d'art un enseignement gratuit, il avait compris deux choses : 1° la nécessité d'assurer la prospérité de nos industries en développant l'instruction spéciale des ouvriers à l'heure où l'organisation des métiers fléchissait devant l'éveil des idées nouvelles; 2° l'intérêt de fixer la limite qui sépare l'éducation de l'artiste de celle de l'artisan, et il le fit de telle manière que la confusion n'était pas plus possible alors entre l'Académie et l'École qu'elle ne l'est aujourd'hui entre l'École centrale et l'École polytechnique.

Notre école est donc une institution absolument conçue en faveur des artisans, et elle a jeté dans les industries d'art de la fin du XVIIIe siècle cette foule d'admirables exécutants dont les noms sont presque tous inconnus, mais dont les produits se payent aujourd'hui leur poids en or. Cette tradition a passé par-dessus l'époque convulsionnée de la Révolution et a vécu jusqu'au milieu de la Restauration, parce que la limite de l'éducation populaire était fermement écrite chez nous, et il n'y avait pas de confusion avec l'enseignement artistique proprement dit ou académique.

Depuis cette époque et sans m'arrêter à des détails inutiles, nous avons vu l'École incliner peu à peu vers une direction éloignée de son but, et les choses en sont arrivées à ce point qu'on la regarde à l'heure présente bien plus comme la petite porte de l'École des beaux-arts que comme le *seminarium* des artisans.

Tout conspire à nous dévoyer; la tendance des études élevées jusqu'à l'exagération vers le haut enseignement, l'inclination naturelle des professeurs à sortir de notre sphère plus modeste que celle de l'École des beaux-arts, les encouragements immodérés offerts dans cette dernière à ses élèves, ce

qui nous enlève les meilleurs des nôtres, et, enfin surtout, l'avantage vraiment trop inégal et injuste assuré par la franchise de l'examen du volontariat.

Il résulte de cet état de chose, une véritable dépréciation de mon école, qui n'est plus que la petite École des beaux-arts, pépinière de serre chaude pour des jeunes gens qui n'ont d'autres visées que de préparer chez nous des succès destinés à la rue Bonaparte, et qui, à part quelques sujets hors ligne, forment un bataillon d'artistes médiocres, aux crochets de la caisse de secours de votre administration, tandis qu'ils pourraient être les serviteurs habiles et bien rétribués de l'industrie.

Sans parler des autres moyens qu'il conviendrait d'employer pour retenir nos jeunes gens, il est une première mesure, que je regarde comme excellente parce qu'elle affirmerait à nouveau la conception de notre création et qu'elle trancherait net le chemin qui conduit à la maison du grand art, en même temps qu'elle ferait cesser toute confusion entre l'école de l'État et les institutions municipales. Elle consiste à nommer les choses par leur nom et à désigner l'École pour ce qu'elle doit être, l'*École nationale des arts décoratifs.*

Si M. le Ministre veut bien prendre à cœur l'examen de cette proposition, il remarquera que l'École de dessin et de mathématiques, dont le titre a pu être bon à son moment, a besoin de déterminer sa qualification absolue, vraie, aujourd'hui que la Ville a créé une foule de petits foyers où ces enseignements différents sont donnés à côté de nous sans qu'ils soient doublés de ceux qui sont caractéristiques chez nous, comme les cours et l'atelier de composition et d'application décorative. Il s'ensuit que la population se dissémine partout, parce qu'elle ignore ce que nous sommes au vrai, et que nous ne recrutons en général que des passants oisifs, des enfants qui prennent notre gratuité sans lui rendre sa monnaie ou des apprentis pour l'École des beaux-arts.

Loin de moi de ne pas encourager ceux de nos élèves qui montrent une tendance très marquée à franchir le pas qui sépare les arts appliqués de l'art pur, et ce sera l'honneur de l'École d'ajouter des noms nouveaux à sa liste du passé dans l'histoire de l'art. Mais je tiens à établir que notre création, avant tout populaire, a un objectif sur lequel il convient de diriger les regards des élèves qui entrent chez nous. En un mot, Monsieur le Directeur, la question est tranchée par le distique qui a été gravé sur le marbre de notre amphithéâtre alors que le roi Louis XV, soucieux de la prospérité de nos industries d'art, fondait à ses frais l'œuvre de Bachelier :

Erudiare alia pictor sculptorque palestra,
Hæc soli pateant amphitheatra fabro.

En conséquence, Monsieur le Directeur, j'ai l'honneur de vous proposer de soumettre à la signature de M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts l'arrêté suivant :

L'École de dessin et de mathématiques portera désormais le titre d'*École nationale des arts décoratifs.*

Agréez, etc.

Le Directeur de l'École,
Signé : Louvrier de Lajolais.

On peut s'en rendre compte, le nom nouveau contenait tout un programme et établissait très distinctement la démarcation de l'école populaire avec l'école supérieure, en même temps qu'il en faisait une école à part de tous les centres d'enseignement créés avec tant de sollicitude par la ville de Paris depuis quelques années.

Mais ce qui ajoute encore à l'importance de l'École des arts décoratifs de Paris, c'est l'adjonction, sous la même haute direction, des écoles d'art décoratif de Limoges et d'Aubusson. Ces trois écoles, réunissant leurs efforts, se complétant mutuelle-

ment, forment un ensemble remarquable tant par les études que par leurs applications.

Sans entrer dans de bien longs développements sur les programmes de ces institutions, nous ajouterons cependant que le but de l'école de Paris est de former des artistes à même de faire de la décoration architecturale ou des modèles pour les industries d'art.

La durée des études est en moyenne de 5 à 6 années. Le nombre des élèves inscrits est d'environ 1,200, et la moyenne des présences journalières, de 700 à 800. L'enseignement comprend le dessin géométrique et le dessin à vue, l'ornement, la figure et la plante vivante, le modelage, l'étude de la perspective, celle de l'anatomie, l'histoire de l'art et enfin l'architecture et la composition décorative.

Les exercices sur un programme donné sont fréquemment répétés et développés dans les ateliers d'application, sculpture, peinture et architecture; ils excitent chez les élèves les qualités imaginatives et les familiarisent avec l'emploi raisonné des différentes matières mises en œuvre par l'industrie.

L'École répond, dès à présent, à son but; il ne lui manque plus, pour prendre une extension définitive, qu'un local suffisant et assuré.

Le devoir du jury est de le dire bien haut, l'existence de la première école de ce genre en France est menacée par une installation qui n'est digne ni de l'institution ni du pays, et nous faisons un chaleureux appel aux pouvoirs publics pour qu'il soit mis un terme à ce déplorable état de choses.

L'école nationale d'art décoratif de Limoges comprend l'enseignement artistique général ayant pour base celui de l'école de Paris. Une section spéciale de céramique, correspondant à l'industrie locale, fournit les produits de grand et de petit feu en porcelaine.

Ces produits sont composés et exécutés par les élèves de l'école même, et un grand nombre d'après les dessins des élèves de l'école de Paris afin d'assurer les rapports constants entre les deux établissements, la communauté du goût et l'unité dans les études.

L'école nationale d'art décoratif d'Aubusson a le même programme que l'école de Limoges et les mêmes relations avec l'École de Paris, quant à ses applications relatives à la tapisserie. Cette section comprend des métiers de basse-lisse, des ateliers de savonnerie et de broderie.

Rien ne pouvait mieux répondre à l'objet de ces écoles, ni mieux en assurer la fortune que l'introduction de l'application dans les différents ordres d'enseignement, où toutes les branches industrielles servent de thème à un enseignement pratique; l'élève est exercé, soit par des projets d'ensemble, soit par des projets rendus, au décor du papier peint, des tentures et des étoffes, à la décoration murale, à celle des tapisseries; à la confection de modèles dessinés et coloriés pour la céramique, le bronze, la reliure, le meuble; à la composition de toutes pièces d'un vase et de sa monture, d'une pendule, d'un coffre, d'un éventail avec ses branches, etc.

Dans l'atelier de sculpture, on s'attache à la décoration du bâtiment, aux modèles de compositions ornementales pour la pierre, le bois, les métaux. On enseigne le moulage et le montage des différentes pièces, et le programme va constamment du projet à l'exécution.

L'exposition comprenait, en effet, des spécimens de tous ces cours, et si nous devions en citer les productions une par une, nous serions entraînés à les citer toutes, tellement le choix des dessins, croquis, figures, compositions, fleurs, architecture, sculpture, etc., avait été fait avec goût et compétence; depuis les études les plus primaires du dessin, jusqu'aux grands concours exécutés en loge et sans oublier de charmants ivoires sculptés, tout cet ensemble présentait le grand intérêt qui s'attache à la progression des études, à l'enchaînement intelligent de travaux qui conduisent l'élève de la partie élémentaire du dessin à l'interprétation raisonnée de la nature.

Nous avons pu nous rendre compte de la parfaite exécution des produits de l'école de Limoges, dont les porcelaines remplissaient la grande vitrine, en même temps que nous admirions les dessins des cours de cette école, ses études de fleurs à l'aquarelle et celles non moins intéressantes gravées à l'eau-forte, ainsi que les dessins exécutés à Paris qui ont servi de modèles aux plats, aux vases et à un remarquable porte-bouquets.

Les tapisseries d'Aubusson, bien comprises dans leur harmonie décorative, se ressentent aussi de la bonne influence des études premières, et les jolies broderies et applications sur tapisserie annoncent une renaissance dans la broderie artistique, qui, nous l'espérons, pénétrera plus loin que dans l'industrie et ira rajeunir et ranimer les occupations féminines dans les classes de la société où le travail peut être un passe-temps, où l'occupation au logis a besoin de puiser un nouvel intérêt dans ses résultats agréables et dans les succès qu'ils procurent. Nous ne pouvons qu'applaudir à tout ce qui peut provoquer le goût et contribuer à parer de toutes les séductions de l'art tout ce qui nous entoure.

En présence de semblables résultats, le jury a voulu, par les plus hautes récompenses mises à sa disposition, témoigner ses encouragements et ses éloges à l'éminent directeur et aux quarante professeurs de ces établissements, qui forment entre eux un corps d'élite.

Plusieurs de ces professeurs donnent aussi l'enseignement à l'école nationale de dessin pour les jeunes filles, de Paris, dont les travaux étaient exposés dans la même travée.

L'école nationale de dessin pour les jeunes filles, fondée en 1803 par Mme Frère de Montizon, est dans les mêmes mauvaises conditions d'installation que l'école nationale des arts décoratifs, installation provisoire et bien peu digne de son importance et des services qu'elle est appelée à rendre.

La direction a été obligée de prendre des mesures restrictives pour empêcher l'encombrement dans un local insuffisant et elle n'admet guère que 200 élèves à ses nom-

breux cours, quand près de 400 en sollicitent l'entrée. Les travaux, il faut l'avouer, y gagnent en qualité, l'assiduité étant une des conditions essentielles pour pouvoir être maintenu sur le registre d'inscription.

L'enseignement comprend 16 cours, dont 9 de dessin et 7 pour les spécialités; 9 professeurs et 2 répétiteurs se partagent ces différents cours. L'école des jeunes filles cherche à donner à ses élèves un enseignement pratique qui puisse leur créer des ressources dans les différentes industries d'art; elle prépare aussi des candidates aux examens du professorat de la ville et de l'État. Elle a obtenu de ce fait de nombreux succès. Depuis quelques années les examens de la ville de Paris ayant été plus rares, les autres cours spéciaux ont été de plus en plus suivis, particulièrement la gravure sur bois. Les dessins de dentelles, dont le jury a apprécié le goût et l'exécution, sont une des applications les plus heureuses du dessin où les jeunes filles excellent. Mais si nous mentionnons tout d'abord ces applications, il n'en faut pas moins reconnaître que les études premières qui acheminent à l'art comme à l'industrie, sont conduites avec une grande sûreté et beaucoup de méthode. L'éducation, dans cet établissement, doit en effet viser principalement la connaissance du dessin et de la composition plutôt que l'application directe, la peinture céramique par exemple, qui s'apprendra plus facilement ensuite dans un atelier de fabrication.

Le jury s'en est rendu compte dans les nombreux dessins d'après la bosse et d'après nature, d'une facture souple et délicate, dans des études, sculptures de figures, de plantes et de fleurs en ronde bosse et en bas-relief.

Le dessin de la tête d'après le modèle vivant est un des exercices où les femmes réussissent le mieux; cette étude prépare excellemment au portrait, et ce genre constitue, à lui seul, une carrière des plus honorables et des plus lucratives. L'étude de la fleur est encore une des plus favorites parmi les jeunes filles; elles en ont bien la compréhension, et ses applications variées s'adaptent à toutes les productions industrielles, broderies, tissus, éventails, porcelaine.

Ces études et ces applications ont eu l'approbation du jury, qui en a profité avec satisfaction pour accorder la plus haute récompense à l'école que dirige avec tant de dévouement Mlle Marandon de Montyel.

Le dessin reste encore dans cette école la partie essentielle de l'enseignement, la partie la plus importante, toujours placée sous la surveillance immédiate, active et persévérante d'un corps de professeurs éminents et dévoués.

L'éducation des femmes est un des devoirs de la nation, par elles se propageront la délicatesse du goût dans la famille, par les travaux les plus futiles comme les plus sérieux.

Nous ne retrouverons pas autre part en France une institution analogue, ce n'est pas que les jeunes filles n'étudient pas les arts en province, mais ce n'est guère qu'à Paris où l'on rencontre des centres aussi complets d'instruction, les écoles Élisa Lemonnier, par exemple, dont les travaux n'ont pas été soumis au jury, mais dont nous

avons pu apprécier le mérite dans la section spéciale des examens, où elles ont obtenu des succès éclatants; particulièrement l'école de la rue Duperré, si bien dirigée et qui a eu la bonne fortune d'avoir pendant quelques années pour professeur un artiste de grande valeur, M. Bellay.

Nous aurons plus loin l'occasion de parler des cours subventionnés pour les jeunes filles de la ville de Paris, parmi lesquels et pour les mêmes raisons nous citerons celui de Mme Thoret.

Mais il nous faut passer à l'exposition de la ville de Lyon pour retrouver un établissement d'enseignement pour les jeunes filles, donnant des résultats très appréciables. Exception faite toutefois pour l'École nationale des arts décoratifs de Limoges parce que cette école mixte comprend deux divisions : jeunes gens et jeunes filles. Mais revenons à Lyon.

L'école dirigée par Mlle Rozier, tout en comprenant un enseignement complet, se distingue par des travaux, dessins et aquarelles de fleurs, d'une grande délicatesse d'exécution et d'un goût excellent. L'organisation spéciale aux écoles de Lyon apporte sa part considérable d'influence sur l'enseignement du dessin dans les écoles municipales de la ville comme dans sa grande École nationale. Cette cité unique au monde par sa merveilleuse industrie a multiplié les sacrifices, et elle en est véritablement récompensée.

Le nombre des élèves fréquentant les sept écoles municipales est d'un peu plus de 800, dont 175 jeunes filles. Dans les écoles de garçons on compte un grand nombre de jeunes ouvriers ou apprentis, les architectes, les décorateurs sont plus rares, l'École nationale les attire. La reconstitution des écoles de Lyon date de douze ans et en mesurant le chemin parcouru pendant cette période, on ne peut qu'être frappé des progrès de toute nature obtenus dans les branches multiples de leur enseignement, grâce à la vigoureuse impulsion donnée par ses professeurs. M. Cambefort, l'érudit membre du Conseil d'administration des écoles de Lyon, le constatait cette année avec d'autant plus de satisfaction que les travaux exposés venaient appuyer ses affirmations. En dehors de l'industrie de la soie, celles des meubles et de l'orfèvrerie religieuse tenaient, en effet, la première place. Il signalait aussi une lacune heureusement comblée : nous voulons parler d'un cours de broderie artistique nouvellement créé par Mme Leroudier et destiné, nous en sommes convaincus, à un succès certain. Le système de recrutement nous donne la plus sûre garantie de la perfection de l'exécution : en effet, les élèves appelées à profiter de cet utile enseignement sont surtout celles qui se sont fait remarquer au premier rang dans les écoles municipales de dessin.

L'École nationale des beaux-arts de Lyon, dont les différents cours sont suivis par environ 500 élèves peintres, architectes, sculpteurs, graveurs et dessinateurs de fabriques, s'est distinguée par une série de dessins de premier ordre; les cours de dessin de la fleur et de la composition décorative plus spécialement ont assuré le

succès de son exposition. MM. Hédin et Castex-Desgranges, qui dirigent ces cours, méritent à tous égards d'être mentionnés, nous voudrions pouvoir faire de même pour les auteurs de ces belles aquarelles d'après nature et ces projets de dessin d'étoffe ainsi que pour toutes les études où la fleur, prise comme point de départ dans son aspect réel ou stylisé, vient en subissant des transformations obtenues par des positions diverses former d'élégants ornements d'une variété de formes et de couleurs infinies. Ce retour à prendre directement ses inspirations dans la nature est la note qui marque le grand progrès de l'enseignement actuel.

Les modèles du temps passé ne manquent pas à Lyon. Le musée tout à fait exceptionnel organisé par la Chambre de commerce, sur le beau rapport de M. Natalis Rondot, est une des plus belles collections qui se puissent consulter. Ce musée, tout à fait indépendant de celui du Palais des Arts, ne fait aucunement double emploi avec ce dernier.

Le rapport concluant à cette magnifique fondation fut soumis à l'Académie des beaux-arts de Paris et adopté sur les conclusions de M. F. Duban, le célèbre architecte de l'École des beaux-arts, qui en citait à l'illustre compagnie le passage suivant :

« L'action du Musée, dit M. Rondot, doit s'exercer sur un plus vaste champ. Sans doute, il éveillera et développera le sentiment du beau, il formera le goût; mais il sera en même temps pour la fabrique (d'étoffes de soie) un fonds commun, où l'on sera assuré de trouver tout ce qui peut servir l'inspiration, élargir et élever les idées, résoudre les difficultés et conduire à de nouveaux progrès. On y viendra étudier les ressources décoratives imaginées et développées dans les grands siècles, chercher le secret de la simplicité, de la grâce et de la distinction chez les Grecs, de l'harmonie et de la délicatesse du coloris des Orientaux, et cet autre et précieux secret d'approprier, avec une heureuse mesure et un sentiment d'artiste, le style aux matériaux et aux destinations. » Et plus loin : « si le Musée que la Chambre de commerce veut fonder ne devait servir qu'à rendre plus faciles les emprunts au passé, il n'y aurait pas lieu, à coup sûr, de s'y intéresser vivement; mais j'ai l'espérance que, en présence de ces styles divers, de ces créations et de ces œuvres célèbres, on verra mieux l'impuissance des procédés actuels et que l'on abandonnera la voie battue de l'imitation mesquine, de cette imitation stérile qui n'exige aucun effort et qui est sans honneur et bien souvent sans succès. »

Pour réaliser ces vues élevées, M. Rondot proposait pour cet établissement trois divisions principales : l'art, l'industrie, l'histoire.

La première division devait présenter dans un ordre chronologique et classé dans des pièces isolées l'une de l'autre mais s'ouvrant sur une galerie commune, tout ce qui, dans le dessin, le coloris et le style, caractérise le mieux l'ornement d'un siècle et le génie d'un peuple, en offrant le rapport de la forme vraie et de la forme idéale. Une bibliothèque spéciale et un salon pour l'exposition des tableaux de fleurs de toutes les écoles y étaient adjoints.

La division de l'industrie devait se composer de trois sections : la première, consacrée aux matières premières; la seconde, aux tissus de soie pure et aux étoffes de soie mélangées de laine, de coton, de lin, d'or et d'argent; la troisième, au matériel de la fabrication.

La division de l'histoire serait consacrée aux annales de la fabrication des soieries, aux dépôts des spécimens originaux.

Suivant les vœux de l'auteur du rapport, ce département comprendrait des échantillons des produits de toutes les industries lyonnaises qui, en dehors de l'industrie des soieries, ont fondé et maintenu la gloire et la fortune de la cité. Ces industries, florissantes autrefois, étaient la fonte, la ciselure, la céramique, le monnayage, l'orfèvrerie d'église, le travail au repoussé, l'imprimerie, et bien d'autres encore dont Lyon est fier à juste titre.

Le rapporteur de l'Académie, M. Duban, concluait ainsi : « peut-être, s'étonnera-t-on que dans un Musée, siège d'une industrie spéciale, M. Rondot ait cru devoir introduire des industries aussi diverses par leur nature. Votre commission s'associe, sur ce point, aux vues de l'honorable rapporteur. Le respect seul des sentiments patriotiques de M. Rondot pour tout ce qui honore à divers titres la cité qu'il aime, ne nous dicte pas cette approbation. Votre Commission pense avec vous, d'après l'autorité des grandes époques, que tous les arts se prêtent un mutuel secours et que le lustre de l'un se reflète nécessairement sur les autres. Elle voit de plus l'avantage, dans cette généralité d'applications, que le musée proposé pour Lyon pourrait, à quelques nuances près, servir de modèle et de type pour tous les Musées que les villes industrielles de France, animées d'une généreuse émulation, pourraient fonder dans leur sein. » Nous tenions à exposer les conclusions à la suite desquelles le beau Musée d'art et d'industrie de Lyon a été fondé. L'École et le Musée, ce sont là deux enseignements se prêtant un mutuel appui, et pour nous qui sommes surtout partisans de l'École d'abord, nous reconnaissons tout le mérite et le dévouement des hommes de la compétence de M. Marius Vachon, qui, portant dans chaque grande ville de France la bonne parole, cherchent à organiser, pour augmenter la prospérité des industries locales, des Musées en s'inspirant des mêmes bienfaits et des mêmes services à rendre : efforts généreux dont M. Vachon vient d'obtenir la juste récompense par la création d'un Musée des arts industriels à Saint-Étienne.

Nous ne quitterons pas l'exposition lyonnaise sans parler des cours d'architecture et de sculpture de l'École nationale, dont les travaux ont été très remarqués, et nous signalerons les écoles municipales du Petit Collège et de la Croix-Rousse.

Nous avons déjà parlé du rôle important du conseil d'administration de ces écoles dont le si distingué architecte lyonnais, M. Echernier, est le président et le digne successeur d'une haute personnalité, M. Aynard; le jury, en décernant un grand prix à ce Conseil, a voulu honorer les services considérables qu'il n'a cessé de rendre à la cause de l'enseignement des arts.

La ville de Saint-Étienne, avec une exposition beaucoup moins importante, offrait cependant un réel intérêt. L'industrie plus spéciale des rubans a suscité de jolies compositions et les travaux de ciselure et de gravure sur acier montrent combien la nécessité peut engendrer d'heureuses dispositions dans la classe ouvrière quand les besoins d'une industrie locale, telle que la manufacture d'armes de cette ville, viennent ouvrir un nouveau champ aux applications industrielles de l'art du dessin. Aussi nous arrêterons-nous encore ici pour appeler toute la sollicitude éclairée des maîtres sur l'utilité des études premières, sur l'enseignement réfléchi de la connaissance des formes, en un mot sur l'étude du dessin.

L'école de Tarare doit sa prospérité aux mêmes conditions de milieu; son spécimen de rideau exécuté en dentelle présentait une intéressante comparaison avec le dessin original. Mais bien autre est l'importance de l'école de Calais, et ses excellents envois de compositions pour la même fabrication en font une école à signaler parmi les meilleures et les mieux dirigées dans la voie si utile des applications industrielles.

Les dessins de mise en carte, à côté des dessins exécutés en vue de la fabrication, nous montrent le côté très pratique d'un enseignement où le bon goût domine dans la composition décorative avec des fleurs d'une jolie exécution, soit au fusain rehaussé de blanc sur papier teinté, soit au lavis.

Dans le département du Nord, très peuplé d'écoles, Roubaix tient la première place comme école nationale des Arts industriels.

Cette école, fondée en 1833, a été complètement organisée avec une orientation particulière à l'industrie locale; son exposition, qui n'a pu, faute de place, donner très exactement l'idée de son importance, nous a cependant révélé toutes ses ressources, et elles sont considérables. Depuis la teinture des laines et de la soie jusqu'aux tissus manufacturés, tout s'enseigne et se démontre dans la maison, nous devrions dire dans le palais. Les études de dessin qui aboutissent à la composition décorative sont conduites dans un sentiment original et nouveau; des motifs de fleurs et de fruits ont été exploités avec une rare intelligence, et nous aurions voulu les voir exécuter de préférence à ceux des rideaux et des tapis exposés.

Cette école, bien digne de la haute récompense qu'elle a obtenue, nous donne l'espoir, dans un avenir très prochain, de voir la fabrication de cette région prendre un essor tout nouveau. Elle est dans une voie excellente et n'a qu'à persévérer. Nous ne rencontrerons nulle part ailleurs de semblables ressources d'enseignement et de production.

Quelques efforts ont été faits assurément dans les écoles de Felletin, où le goût n'est pas à la hauteur de l'exécution dans les travaux de broderie, ou bien encore au Puy, où le dessin de composition approprié à la dentelle devrait suffire pour provoquer le développement d'un cours spécial.

Quelques villes industrielles de la même région, comme Montluçon et Thiers, auraient intérêt à créer un enseignement qui n'y existe pas.

L'école de Felletin ne remonte qu'à l'année 1884; elle a été créée dans le but d'aider au développement de la fabrication de la tapisserie et en même temps de donner une première préparation aux élèves qui voudraient poursuivre leurs études aux cours supérieurs d'Aubusson.

L'école du Puy devrait être réorganisée. La municipalité en a du reste le projet.

Toutes les écoles de la sixième circonscription se sont améliorées ou sont en voie de l'être; ces faits sont non seulement constatés par M. l'inspecteur Jourdain, mais les travaux exposés par les villes de Brive, d'Auxerre, de Moulins et de Nevers, d'une bonne moyenne, nous le démontrent.

A Volvic, l'école instituée dès l'origine dans le but de venir en aide à l'industrie particulière de l'extraction, de la taille et de la décoration de la pierre par la formation de bons appareilleurs, de contremaîtres habiles et des sculpteurs, exécutait tous ses travaux dans les carrières mêmes. Cette école a maintenant des visées plus hautes, comme l'indique son titre d'École spéciale d'architecture et de construction. Elle a eu à traverser des périodes difficiles par suite surtout de la difficulté du recrutement des professeurs. Depuis quelques années elle donne néanmoins des résultats satisfaisants.

M. Jourdain attribue surtout au zèle des professeurs et à leurs qualités dans l'application des programmes, la prospérité des écoles de sa circonscription peu favorisée par les courants artistiques et privées souvent des installations suffisantes.

L'école de Clermont-Ferrand, en particulier, a subi dans son organisation primitive des changements radicaux. Elle remonte, par sa fondation, à 1824 et a été réorganisée et transformée en 1882. Les cours sont suivis par plus de quatre cents élèves et nous montrent de bons dessins d'études promettant pour l'avenir; les travaux y sont menés avec une rigoureuse application des programmes, et le cours de jeunes filles est habilement dirigé. Cette école n'a pas encore de cours de peinture; ce genre de cours, sans être rare dans les écoles de province, ne donne pas partout où il existe d'aussi bons résultats qu'il serait désirable. Il est à souhaiter qu'il soit bientôt possible d'ajouter ainsi un nouveau progrès à ceux qui ont été réalisés déjà et constatés avec plaisir parle jury.

Ce n'est cependant pas à l'École de Toulouse que nous adresserons le reproche de ne pas être complète. L'École des beaux-arts de cette ville, par son organisation et par les travaux qu'elle obtient de ses élèves, mérite d'être donnée en exemple. Les cours comprennent près de 700 élèves et sont au nombre de 28, dirigés par 21 professeurs et 5 adjoints.

L'enseignement y est pour ainsi dire mutuel au début: le dessin d'après un modèle mural exécuté par le professeur est reproduit à une dimension différente, sur une ardoise, par les enfants qui, à tour de rôle, selon leurs capacités, servent de moniteurs. De cette classe ils passent à l'exécution des solides au trait, puis ensuite ombrés; successivement et par études progressives, ils arrivent à la figure d'après la bosse et dans son

ensemble. Il y a là une bifurcation particulière aux sculpteurs; les uns vont à la classe de la sculpture statuaire et les autres à la sculpture ornementale.

Pour passer ensuite au modèle vivant, les études deviennent simultanées et les cours de perspective, anatomie, histoire de l'art sont obligatoires.

Il en est de même pour la classe d'architecture qui a ses cours spéciaux de géométrie descriptive, d'algèbre, de mécanique, de physique et de chimie.

La gravure sur bois et la gravure à l'eau-forte, la lithographie font aussi l'objet de cours particuliers. Tous ces cours fonctionnent avec une grande régularité, et chaque classe donne de bons résultats. Nous nous contenterions de la haute compétence de M. Bellay, l'inspecteur de la 8e circonscription, qui apprécie avec éloge les mérites des professeurs, leur zèle et l'émulation d'un personnel d'élèves exceptionnellement bien doués, mais nous sommes encore plus que convaincus du bien-fondé de ses appréciations en face des remarquables travaux mis sous nos yeux. Tous ces travaux sont en effet empreints d'un entrain tout méridional. On y voit de beaux et bons dessins, des figures peintes annonçant déjà du tempérament, et des morceaux de sculpture qu'on ne retrouve comme qualité que dans les meilleurs concours de l'École des beaux-arts de Paris. Nous savons tous, pour ne citer que MM. Jean-Paul Laurens, Falguière, Mercié, que l'École de Toulouse est la pépinière d'artistes qui tiennent les premiers rangs dans l'école moderne; mais nous désirons aussi affirmer combien son fonctionnement, en dehors du zèle des professeurs et des dons naturels que possèdent les élèves, peut être consulté avec profit pour l'organisation d'autres écoles. Les prix de Paris sont un moyen puissant d'encouragement; plusieurs villes offrent les mêmes avantages, Montpellier, par exemple, dont l'école des beaux-arts a aussi une certaine importance par son cours de peinture. Cette ancienne école (elle date de 1828 par sa fondation) est aussi très bien organisée, sans toutefois pouvoir être comparée à celle de Toulouse. Elle figurait cependant avec honneur dans les cours supérieurs, avec des études peintes d'après nature, surtout des têtes d'une remarquable facture. On reconnaît dans l'ensemble des travaux la main ferme et assurée d'une bonne et intelligente direction. La ville de Béziers s'est aussi recommandée par de bons envois. Puisque nous parcourons les écoles du midi de la France, nous sommes tout naturellement amenés à parler de Marseille, de Nice, d'Avignon, de Menton et de Nîmes. Cette région est inspectée par M. Bouchet-Doumenq, qui, dans un rapport très substantiel sur sa circonscription, rend compte de ses impressions en remontant à dix ans; il les résume ainsi :

« Si l'on peut constater que, dans les écoles de beaux-arts et les écoles spéciales de dessin, l'application des programmes a donné les résultats auxquels on pouvait s'attendre, a élargi le cadre des études, a rendu les leçons plus logiques, a relevé le niveau du goût par un choix étudié des modèles, les résultats les plus sûrs sont les services rendus à la classe ouvrière, même par les cours des plus petites écoles. En effet, l'application de ces méthodes, par leur esprit pratique, a attiré dans les cours une catégorie d'élèves qui s'y voyait bien peu il y a dix ans. »

Sur 2,000 jeunes gens qui, de 12 à 20 ans, fréquentent les écoles des Bouches-du-Rhône, du Gard, du Vaucluse, de l'Ardèche ou des Alpes-Maritimes, les deux tiers se composent d'ouvriers d'industries diverses : décorateurs, marbriers, ébénistes, maçons, doreurs, charpentiers, serruriers, etc. Les peintres, les sculpteurs, les architectes et les écoles de l'Université forment l'autre tiers. A ce nombre viennent s'ajouter environ 450 jeunes filles qui, principalement à Nice et à Marseille, suivent les cours de dessin avec une grande assiduité et dont les études, conformes aux programmes, sont un des résultats obtenus les plus sérieux.

Ces jeunes filles appartiennent généralement à la classe aisée de la société.

Dans toute cette partie du midi de la France, au moins dans les départements avoisinant le Rhône et la Méditerranée, les jeunes gens font preuve, dans l'étude du dessin, d'un sentiment naturel de l'art.

Déjà, dans le passé, cette contrée avait fourni non seulement des artistes de talent, mais elle avait su instruire des artisans d'une grande habileté et d'une science complète des règles de leur art. Les œuvres de toutes les industries, comme les boiseries sculptées, les faïences peintes, les fers forgés, etc., sont si nombreuses qu'il est peu de villages ou de maisons isolées où on ne les ait retrouvées.

Les écoles, les ateliers qui formèrent ces artisans ont disparu. A peine dans certaines villes, telles qu'Avignon, pourrait-on encore trouver par exception un ébéniste, un doreur, un serrurier capable de produire une œuvre rappelant ces époques.

Nîmes possède bien une école de fabrication de tissus, mais cette école est peu fréquentée. Cependant les villes de Nîmes ou d'Avignon, par les traditions romaines conservées et par le prestige de leur grandeur passée, par les souvenirs de leurs relations commerciales avec l'Orient et l'Italie de la Renaissance, possédant des collections d'objets d'art, une population ouvrière vive et intelligente, semblent désignées l'une ou l'autre pour devenir le centre d'un enseignement professionnel. Quel meilleur milieu trouverait-on pour développer à nouveau la fécondité d'invention et le goût que montrèrent les artisans des siècles derniers, légions d'ouvriers qui décorèrent avec tant de diversité et d'éclat l'intérieur des riches maisons provençales?

Non loin heureusement, la ville de Nice, avec son École nationale d'art décoratif et son distingué directeur, M. Chabal-Dussurgey, est pleine de bonnes promesses; l'École est encore jeune, elle a besoin de se sentir fortifiée par le succès; ce ne sont pas les professeurs de talent qui lui manquent. M. Couty a envoyé des dessins des élèves de son cours élémentaire de décoration, d'un goût parfait et d'une grande ingéniosité par son alliance des formes géométriques avec les fleurs et les feuillages. Mais, comme dans la plupart des villes du littoral, la population est peu stable, et les meilleures institutions ont peine à retenir les bons élèves, qui quittent dès qu'ils se croient suffisamment préparés à gagner leur vie; c'est aussi malheureusement ce qui arrive aux écoles trop proches de la capitale. Mais n'anticipons pas et remarquons en passant quelques spirituels croquis décoratifs de l'École de Menton, entre les panneaux de Nice avec ses

sculptures d'une grande netteté d'exécution, et les envois importants de l'École des beaux-arts de Marseille, peintures et sculptures, travaux qui ont valu à leurs auteurs des pensions leur permettant de venir finir leurs études à Paris.

Nous n'oublierons pas non plus l'École d'Aix, qui est en prospérité, de même que l'École de Béziers, que nous avons déjà, pour les mêmes raisons, mentionnée plus haut.

Parmi les écoles de beaux-arts proprement dites, il convient de remarquer les diverses études de dessin, peinture et sculpture de l'École de Bordeaux, une des plus anciennes de France. Elle date de 1690 et a subi à diverses reprises plusieurs transformations.

Cette école peut être considérée comme de plein exercice; on y enseigne toutes les branches de l'art avec leurs cours complémentaires. La municipalité va adjoindre au programme un cours de gravure et de lithographie, dans lequel on étudiera plus particulièrement les divers procédés de reproduction sur métaux, bois ou pierre.

Ce sont là d'heureuses innovations; nous leur souhaitons le même succès qu'aux cours de décoration en sculpture qui nous ont valu les jolis et grands moulages de panneaux décoratifs qui attiraient l'attention des visiteurs. Dans les cartons, nous avons distingué de bons dessins, et il est rare que les études supérieures ne s'en ressentent pas; aussi les peintures exposées, ainsi que les figures sculptées, ont-elles fait certainement honneur à cette École.

La ville de Bordeaux a en outre organisé, par les soins de la Société philomathique et pour l'instruction des ouvriers, des cours spéciaux s'adressant plus directement aux charpentiers, menuisiers, carrossiers et tailleurs de pierres.

Parmi les écoles de la cinquième circonscription, dont M. Hirsch est l'inspecteur, nous relevons celle de Bayonne, dont les dessins, une série de portraits de jeunes élèves se servant mutuellement de modèles, ont frappé l'attention du jury, et aussi quelques études peintes de nature morte qui font pressentir un directeur-professeur très capable, nous avons nommé l'artiste de talent M. Achille Zo.

Dans les autres cours de cette circonscription, les programmes sont limités à l'étude du dessin à vue, jusques et y compris la copie de moulages, et aux exercices géométriques s'étendant dans quelques établissements aux relevés d'organes de machines, comme à la Rochelle et à Bayonne, qui donnent toutes satisfactions à l'inspection. Il ne faut pas oublier Périgueux et Cahors; mais nous avons le regret de constater, avec M. l'inspecteur Hirsch, qu'un nombre relativement élevé d'écoles manquent à l'appel des récompenses sur les 18 centres d'enseignement dont se compose cette région.

Nous croyons en connaître les causes, et nous conservons l'espoir que les programmes judicieusement appliqués suffiront pour relever l'enseignement de ces établissements, d'une importance considérable, car il s'adresse à environ 2,300 élèves pour leurs cours du soir.

Il n'en est pas de même dans la quatrième circonscription. M. Dauban a la bonne fortune

de constater que, s'il a rencontré quelques difficultés à rompre avec les anciennes habitudes, il se produisit rapidement un mouvement général en faveur de cette organisation nouvelle, mouvement d'autant plus méritoire dans sa région qu'en dehors de Limoges il n'y a pour ainsi dire pas d'industries locales et que, par conséquent, il est supérieur à celui qui résulte d'un besoin professionnel immédiat.

Pour ne citer que deux exemples, Bourges n'a pas d'industrie locale, et bien que son École nationale soit de récente création (1882), elle compte 490 élèves, dont 353 garçons et 137 filles.

L'école municipale de Tours, qui datait de 1760, depuis sa transformation en école régionale a aussi vu sa population scolaire s'augmenter; elle atteint environ 500 élèves aujourd'hui. Orléans et Poitiers ont de même prospéré.

L'École nationale de Bourges s'est tout naturellement ressentie du talent de son directeur, M. Pêtre; l'impulsion donnée aux travaux de sculpture lui ont fait prendre une certaine prépondérance, et ceux qui figuraient à l'Exposition dénotent une excellente méthode; les bustes d'après nature sont d'une grande distinction de facture; l'école est fréquentée par des élèves appartenant aux professions les plus diverses, aussi les cours de stéréotomie sont-ils très suivis. A Tours spécialement, dans l'excellente école dirigée par M. Laurent, ces mêmes cours ont un réel succès, succès d'ailleurs bien gagné et que le jury a apprécié en rendant hommage à l'habile direction et à l'ensemble d'un corps enseignant qui ne mérite que des éloges, car il faudrait citer tous les cours, en commençant par le dessin industriel et leurs productions. La Compagnie d'Orléans donne un bien bon exemple dans cette école, elle considère comme employé à son service le temps passé par ses ouvriers aux cours et par conséquent le compte dans le salaire journalier. Combien d'industriels devraient suivre cet exemple! ce serait vraiment semer pour récolter. La feuille de présence de cet établissement nous révèle la variété des professions diverses exercées par les élèves; nous donnons, par curiosité, celle arrêtée au 23 décembre 1889: elle nous édifie sur la prospérité de cette institution et nous montre la confiance qu'elle inspire à une population laborieuse. Nous avions parlé d'environ 500 élèves; en voici les chiffres précis :

Cours de dessin.	Jeunes gens	213	250
	Jeunes filles	37	
Dessins industriel et mécanique. — Ouvriers du fer			113
Stéréotomie	Coupe de pierre	34	95
	Trait de charpente	29	
	Menuiserie	32	
Cours normaux.	Instituteurs	12	33
	Institutrices	21	
	Total		491

Les 213 élèves des cours de dessin se répartissent ainsi :

Employés de bureau	18
Peintres en bâtiment	39
Écoliers	65
Peintres verriers	7
Dessinateurs	3
Graveur	1
Élèves architectes	5
Marbriers	2
Typographes	2
Écrivains lithographes	8
Plâtrier	1
Élèves du lycée	6
Militaires	2
Mouleur	1
Tailleurs de pierre	2
Sculpteurs	20
A reporter	182

Report	182
Menuisiers	3
Tisseur en soie	1
Relieurs	2
Serruriers	3
Imprimeurs	5
Treillageur	1
Tapissiers	5
Ébénistes	3
Bijoutier	1
Bourreliers	2
Fumistes	2
Doreur	1
Armurier	1
Photographe	1
TOTAL	213

Si nous passons de Tours à Orléans et d'Orléans à Poitiers, nous voyons le même empressement pour accepter la réorganisation de l'enseignement du dessin sous toutes ses formes, par les municipalités et le personnel enseignant. Les résultats excellents obtenus à Orléans, spécialement en dessin d'architecture, en sculpture sur pierre et sur bois à Poitiers, s'adressent aussi à tous les métiers qui tiennent du bâtiment.

M. l'inspecteur Dauban n'hésite pas à faire remonter aux nouvelles méthodes la prospérité toujours croissante de ces écoles, dont les moyens d'action pour retenir les élèves sont, comme partout ailleurs, des cours complémentaires si nécessaires aux besoins professionnels, des récompenses de fin d'année et une grande sollicitude de la part des comités de patronage. L'apprenti ou l'ouvrier qui suit les cours arrive à être pénétré de cette idée que le jour où il se spécialisera, il ne possédera pas seulement des procédés, mais un savoir raisonné, et des connaissances qu'il pourra développer plus tard en raison de ses besoins techniques.

Le nombre total des élèves suivant les cours de dessin dans la quatrième circonscription, à laquelle il faut adjoindre Niort et Châteauroux, s'élève à 2711; il faut encore y ajouter la belle école de Limoges, dont nous avons déjà parlé et comprenant 286 jeunes filles et 244 jeunes gens. Dans l'organisation des écoles de dessin, on ne saurait trop attacher d'importance à la création et au fonctionnement régulier des comités de patronage. Ces comités, composés d'industriels de la localité, peuvent avoir auprès des élèves une influence des plus salutaires. D'une part, l'espoir d'être attachés à de grands établissements qui ont pour patrons les membres de ce comité, peut stimuler le zèle des jeunes élèves; d'autre part, ces mêmes patrons peuvent par leur autorité astreindre leurs apprentis ou leurs ouvriers à suivre les cours. Il y a évidemment dans l'installation de ces comités une source certaine de recrutement, et M. de la Vingtrie, auquel

nous empruntons ces réflexions, pense qu'eux seuls peuvent avoir auprès des écoles l'influence nécessaire pour parfaire leur développement.

Dans l'enseignement gratuit, les moyens d'action pour retenir les élèves n'existent véritablement pas, si l'on n'est pas aidé par la famille de l'élève; et pour le retenir une fois qu'il est en quelque sorte dégrossi, c'est encore plus difficile. Le désir bien légitime de gagner sa vie ou de prendre son indépendance, désir presque toujours approuvé par les parents, rendent la tâche des professeurs des plus difficiles. Dans les pays pauvres plus particulièrement ces inconvénients se font sentir; aussi dans l'intérêt des élèves cherche-t-on le plus possible à les conserver, et M. l'inspecteur de la troisième circonscription préconise pour ses élèves les règlements qui ne permettent pas de passer d'une classe dans une autre sans l'obtention d'une note moyenne, portant à la fois sur le dessin géométrique et le dessin d'imitation. Ce qui ne pouvait être obtenu par le raisonnement l'est par le règlement, au plus grand bienfait de l'élève. L'école régionale de Rennes est la plus importante du département d'Ille-et-Vilaine et des départements qui l'entourent; sa transformation récente et ses cours nouveaux en ont fait une école de premier ordre. Le grand panneau qui lui était consacré et qui renfermait des travaux si divers, sculpture sur bois et sur pierre, ainsi que des ouvrages de fer forgé, était des plus intéressants. Le cours de mise au point a donné des résultats très exceptionnels : quelques copies grandeur des originaux, d'après des bustes et des figures antiques, exécutés presque par des enfants sont faits pour nous surprendre et nous donnent entière confiance dans l'intelligente direction de cet établissement. La peinture décorative est encore faible, mais nous avons rencontré dans le cours moyen d'excellents dessins géométriques, et, dans le cours supérieur, des études de dessin de grande dimension qui nous ont satisfait pleinement; quelques-uns de ces dessins pouvaient rivaliser avec ceux de l'école de Toulouse, et nous estimons que c'est le meilleur éloge qu'on puisse leur adresser. L'idée d'avoir envoyé tout un concours, d'après le même modèle, a été hautement approuvée par le jury.

Comme école tout à fait importante, il nous faudrait signaler Angers; nous nous réserverons d'en parler en même temps que des écoles où la stéréotomie joue un rôle prépondérant, et Angers est en ce sens de premier ordre. Les écoles de Brest, de Morlaix et de Lorient donnent peu de résultats. Trois établissements dans le département de la Manche se distinguent : Saint-Lô, de récente création, a un cours très suivi et rendant des services signalés dans la population ouvrière; les cours d'Avranches et de Granville sont dans le même cas. Ceux de Coutances et de Cherbourg font des efforts pour atteindre le même but. Dans l'Orne, les cours sont de même réorganisés à nouveau, et Alençon rivalise de bonne volonté avec Flers. Nous regrettons que la ville de Caen n'ait pas fait d'envois plus importants; quelques sculptures cependant ont attiré notre attention. Mais l'école de stéréotomie de Bayeux s'est fait remarquer entre toutes; ses travaux ont présenté le plus vif intérêt. La municipalité a fait dans cette petite ville des efforts considérables pour l'enseignement des arts, elle méritait

dignement, avec son professeur, le succès et la récompense que lui ont valus ses jolies coupes de bois et agencements de menuiserie.

La ville de Laval avait fait d'importants envois, le défaut de place n'a même pas permis de tout exposer; elle s'est signalée par ses travaux de bois et de travail du fer. Mais Angers reste supérieur, et la valeur de ses productions, spécialement en stéréotomie, l'a tout naturellement désigné pour une haute récompense des mieux méritées. La menuiserie, les traits de charpente, le cours de mécanique y sont tout à fait remarquables. Pourquoi les cours de dessin et de peinture n'y sont-ils pas plus florissants? Nous devons nous en étonner et le regretter. La ville possède un musée célèbre entre tous parmi ceux de la province, de même à Dijon, qui fut à une certaine époque une des écoles d'art des plus en vue, et d'où sont sortis bien des hommes éminents, il faudrait peu de chose, ce nous semble, pour ranimer le zèle et les efforts de toute cette jeunesse laborieuse qui ne demande qu'à bien faire. Le jury a été heureux de les encourager. Mais il était de son devoir de leur rappeler que les succès antérieurs obligent. A Besançon, nous constatons des efforts, comme à Châtillon-sur-Seine, Saulieu, Saint-Chamond, Grenoble et Mâcon.

L'importante circonscription, la septième, à laquelle appartiennent ces dernières écoles, a prospéré cependant dans une large mesure, comme le fait remarquer M. l'inspecteur Charvet.

Depuis dix ans, sur 48 établissements, 15 sont de récente création, 4 écoles anciennes ont été absolument réorganisées et fortement subventionnées par l'État. Un très grand nombre a pu amener les élèves jusqu'au dessin de la figure entière, d'après le plâtre, mais un très petit nombre a pu présenter des compositions décoratives, genre d'études qui cependant devrait être pour elles le but essentiel à atteindre. Les travaux d'architecture sont peu nombreux, il y a pourtant quelques relevés de monuments d'un certain intérêt.

Nous avons dit tout le bien que nous pensions de l'école de Lyon, nous n'y reviendrons donc pas, nous la mettons en dehors de ces observations, mais, avec M. Charvet, nous sommes de ceux qui ont l'inébranlable conviction que l'enseignement public seul peut à notre époque exercer une influence réelle sur les industries d'art. Tout ce qui a été fait depuis dix ans a eu cela pour objectif. L'enseignement du dessin généralisé vise le développement du goût dans les arts à tous les degrés : il faut y joindre absolument un enseignement d'atelier.

Dans les industries de tissus, par exemple, si nombreuses dans la septième circonscription, puisqu'elle comprend Lyon, Saint-Étienne, Tarare, etc., le dessinateur est l'agent principal; seule l'école devra lui enseigner, non seulement la composition décorative, mais encore la mise en carte, la décomposition et la fabrication du tissu. C'est ce qui fait le succès d'écoles comme Limoges, Aubusson, Roubaix et Calais. Le dessinateur conserverait davantage l'originalité qu'on essaye de développer en lui à l'école, tandis qu'il la perd assez vite quand, sorti des mains de son professeur, il entre dans

les ateliers de dessin, où il prend le *genre de la maison,* forcé qu'il est d'apprendre la pratique de son métier.

Avant de passer à l'examen des travaux de la première circonscription, dont nous avons déjà mentionné quelques écoles importantes, nous devons constater que la septième circonscription a abordé avec succès la traduction en plâtre, en bois et en fer, à une petite échelle, d'épures de coupes de pierres, de charpente, de ferronnerie et de menuiserie. Ce genre d'étude n'existe que depuis la réorganisation de l'enseignement, et quelques municipalités attachent une importance considérable à ces travaux, pour lesquels elles ont installé des ateliers avec outillage spécial, comme à Roubaix, dont nous avons vanté les intéressants travaux, et à Calais. Ces deux dernières villes appartiennent à la première circonscription, très peuplée d'écoles de dessin. Le département du Nord, à lui seul, figurait à l'Exposition avec 17 écoles. Les plus importantes, en dehors de Roubaix, sont celles de Lille, Douai, Tourcoing, Valenciennes, le Cateau, Cambrai, Cousolre. Elles se distinguent par des mérites différents, mais la méthode y est toujours bien appliquée. Lille a un très bon cours de peinture; le dessin de figure et d'ornement, les cours de sculpture et d'architecture ont présenté de même d'excellents envois; à Douai, les résultats sont très parfaits comme dessin de figure, anatomie, composition d'architecture, lavis et dessin des éléments. Valenciennes a souvent envoyé à Paris des artistes qui ont été plus que de bons élèves, il nous suffira de nommer le célèbre statuaire Carpeaux, dont l'art français regrette la perte prématurée, et d'excellents et distingués architectes. Elle a plus de peine à reconquérir, avec la peinture, sa gloire passée illustrée par Watteau. Son école subit en ce moment des transformations qui amèneront certainement de bons et utiles résultats.

Les cours élémentaires sont de premier ordre à Tourcoing et à Cambrai. L'école du Cateau, très nouvellement organisée, fait de sérieux efforts dans le sens du dessin industriel, et Cousolre nous a montré des essais de sculpture très réussis.

L'école de Laon, particulièrement signalée par M. Andrieu, inspecteur de la circonscription qui nous occupe, a très justement été récompensée pour ses excellents dessins. Saint-Quentin, Soissons, Amiens, Hirson et la Capelle sont des centres d'études très suivis.

Abbeville, comme Laon, a présenté des travaux d'épures couronnés de succès.

Rouen possède une école régionale d'un ensemble assez complet de travaux, parmi lesquels le jury a remarqué les études d'architecture, d'anatomie et de sculpture. Cette école envoie assez fréquemment de bons élèves à l'École des beaux-arts de Paris; sa proximité de la capitale est une des causes fâcheuses qui la privent à chaque instant de ses meilleurs élèves. Paris les attire sans cesse.

Dans la même ville, l'école de la Société libre d'émulation a envoyé un fort joli panneau de dessins d'art décoratif exécutés sous la direction de M. de Vesly.

A Dieppe, le cours de dessin industriel donne de bons résultats et rend de grands services.

L'école des beaux-arts du Havre a de la peine à recruter un personnel nombreux; le cours de figure est pourtant bien fait et avait exposé surtout de très bons croquis d'après nature; le cours de dessin géométrique y est excellent; nous n'aurions garde d'oublier aussi l'école d'Évreux, qui est en très grand progrès.

Nous avons signalé l'importance de l'école de Calais; dans le même département, Arras, Saint-Omer, Boulogne, Béthune, Montreuil-sur-Mer et Saint-Pol ont organisé des cours et partout on travaille avec méthode, on obtient de bons résultats; ce sont autant de bienfaits dont bénéficient les apprentis et les ouvriers. Les enfants des écoles communales aussi profitent largement des sacrifices consentis par l'administration des beaux-arts, en allant aux cours du soir.

Cependant l'enseignement du dessin pourrait se développer encore dans cette importante et populeuse région. Des villes comme Chauny, Guise, Solesmes, Péronne et Montdidier, Lens, Bolbec, Lillebonne, Louviers et Noyon auraient grand intérêt soit à créer des cours, soit à donner de l'extension à ceux qui existent déjà. La population scolaire des élèves des cours de dessin dans la première circonscription se divise ainsi :

Pour les écoles d'art régulièrement subventionnées.....	3,767 élèves.
Pour les écoles municipales de beaux-arts et de dessin.....	3,174
Pour les écoles municipales de dessin linéaire.....	2,635

Soit un total de 9,576 apprentis, ouvriers, étudiants, etc., chiffre qui pourrait, eu égard au grand nombre d'habitants et d'industries, être encore de beaucoup dépassé.

Mais si l'on retourne de quelques années en arrière, on est frappé des progrès réalisés, de la vigoureuse impulsion donnée, et les résultats obtenus dans la première circonscription sont à montrer comme exemple. Dans toute cette région règne une prodigieuse activité; des sociétés de gymnastique, de tir et d'orphéon se partagent en quelque sorte les heures de loisir de la classe ouvrière, et c'est pour cela que nous faisons un chaleureux appel aux chefs d'industries pour les inviter à insister sur l'utilité et les avantages que peuvent en retirer leurs ouvriers en suivant les cours de dessin.

La question des moyens à employer pour engager les élèves à suivre le plus longtemps possible les cours se pose dans toutes les circonscriptions.

Dans la deuxième, M. Pillet applique dans certaines villes un système que nous recommandons comme très ingénieux : c'est le système des jetons de présence. N'oublions pas que partout la gratuité est absolue; cette gratuité semble jeter, aussi bien à Paris qu'en province, une certaine défaveur sur l'enseignement. Il est triste à dire que souvent les hommes, nous parlons bien entendu de ceux qui n'ont pas une culture morale très développée, n'apprécient les services rendus qu'en proportion de l'effort qu'il leur a coûté ou épargné.

« Certaines municipalités, fait observer M. Pillet, poussent à l'extrême cet amour de la

gratuité, en simplifiant par trop les formalités de l'inscription. Les premiers jours, c'est un encombrement; au bout de peu de temps la désertion commence, et cela devient une contagion qui ne s'arrête plus. »

Rendre obligatoire l'inscription à la mairie, limiter le nombre de places, faire passer un petit examen d'admission sembleraient tout d'abord des mesures de nature à donner un certain prestige aux cours et aux élèves.

M. Pillet propose donc de faire verser à l'élève entrant une somme de 5 francs, sur laquelle on lui retient à chaque absence une partie équivalente au prorata du nombre annuel des leçons. A la fin de l'année scolaire, si l'élève n'a pas manqué, on lui rend son argent. Les retenues opérées sur les absences constituent à la fin de l'année un petit capital distribué en prix.

Aucun élève n'est affranchi de ce versement, et l'on a vite reconnu, dans les villes comme Charleville et Sedan, que lorsqu'on a dispensé quelques élèves du versement, ce sont ceux-là qui ont été de beaucoup les plus irréguliers. Les bons élèves pauvres trouvent toujours à ce taux minime des répondants.

Enfin ce système a encore l'avantage de forcer les professeurs et les surveillants à faire un contrôle très exact des présences.

La question des fournitures préoccupe aussi M. l'inspecteur de la deuxième circonscription. On ne dessine pas sur n'importe quoi. Il faut du bon papier, de même qualité, de même couleur et de même format; avec l'enseignement collectif cela est indispensable.

S'agit-il du dessin géométrique, on ne saurait rien obtenir avec une mauvaise boîte de compas. Les planches doivent aussi être dans de bonnes conditions.

Quelques municipalités donnent gratuitement les fournitures à tous les élèves indistinctement, c'est un grand bienfait. Toutes les questions relatives à l'organisation administrative des écoles doivent être réglées avec soin. M. Pillet se loue en général des bonnes volontés qu'il a, sous ce rapport, rencontrées partout.

Les règlements d'étude et d'enseignement sont rigoureusement appliqués, au grand honneur de nos départements de l'Est.

En effet les écoles des départements dont il s'agit, celles de l'Aube, des Ardennes, de la Haute-Marne, de la Marne, de Seine-et-Marne, de la Meuse, de Meurthe-et-Moselle et des Vosges ont témoigné d'un ardent patriotisme en multipliant leurs efforts pour donner la plus grande somme d'instruction à la classe ouvrière. Le relèvement des industries locales s'en ressent, et particulièrement celle du bâtiment.

Les documents statistiques relevés par M. Pillet dans sa circonscription donnent les chiffres suivants : sur 11 départements, 39 villes possèdent des cours de dessin ou des écoles de beaux-arts et d'arts industriels. La population totale de ces villes représente en chiffre rond 644,000 habitants.

Les élèves inscrits sont au nombre de 2,399, dont 302 jeunes filles, ce qui fait environ 4 élèves par 1,000 habitants.

Si l'on essaye de se rendre compte des professions de ces élèves, et si l'on compare le nombre à celui des ouvriers de ces professions habitant les villes, on arrive aux résultats suivants :

OUVRIERS.

1° *Industries d'art.*—Total des ouvriers de la région, 5,771 [1] dirigés par 202 patrons.

Élèves y appartenant 285, soit 49 p. 1,000;

2° *Industries du bâtiment.* — Total des ouvriers de la région, 3,905 dirigés par 179 patrons.

Élèves y appartenant 498, soit 127 p. 1,000 ;

3° *Industries diverses et mécanique.* — Total des ouvriers de la région, 19,061 dirigés par 154 patrons.

Élèves y appartenant 335, soit 18 p. 1,000.

NON OUVRIERS.

Instituteurs ou institutrices	70
Employés et divers	443
Écoliers et enfants	778

ce qui représente 32 p. 100 du nombre total des élèves; c'est à notre avis une proportion assez regrettable par son importance, et nous devons ajouter que c'est un peu la même chose par toute la France.

Dans son dernier rapport de missions, qui contient le résumé général de son enquête sur les écoles d'art et d'art industriel en Europe, M. Marius Vachon a dressé un état de la population de ces écoles, proportionnellement à la population générale des pays et des villes. Voici ce document que son extrême obligeance nous permet de citer :

Angleterre : 25,968,286 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 62,272 (2 1/2 p. 1,000);

Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 717,738 (2.8 p. 1,000).

Écosse, 3,734,441 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 9,431 (2.5 p. 1,000);

Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 152,550 (4 1/2 p. 100).

Irlande, 5,159,839 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 2,957 (5.7 p. 10,000);

Élèves apprenant le dessin dans les écoles primaires : 4,975 (1 p. 1,000).

Londres, 4,764,312 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 6,000 (1.1 p. 1,000);

Élèves apprenant le dessin dans les écoles primaires : 16,671 (3.5 p. 1,000).

[1] Mirecourt classe dans cette catégorie 500 ouvriers en dentelle et 400 luthiers.

Birmingham, 400,500 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 2,120 (5 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 15,924 (3.9 p. 100).

Manchester et Salford, 517,441 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 4,242 (8 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 5,338 (1.03 p. 100).

Liverpool, 500,000 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art 2,437 : (1/2 p. 100);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 16,040 (3 p. 100).

Nottingham, 87,840 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 648 (8 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 8,774 (1 p. 100).

Bradford, 183,000 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 1,211 (6 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 8,880 (4.8 p. 100).

Leeds, 309,000 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 1,266 (4 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 24,856 (8 p. 100).

Sheffield, 284,410 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 740 (2.8 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles primaires : 10,335 (3.6 p. 100).

Édimbourg, 230,487 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 1,262 (5.4 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 9,753 (4.6 p. 100).

Glascow, 514,000 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 2,058 (4 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 23,064 (4.4 p. 100).

Dublin, 246,826 habitants.

Élèves des écoles et classes d'art : 543 (2 p. 1,000);
Élèves apprenant le dessin dans les écoles élémentaires : 2,078 (8.5 p. 1,000).

«La Belgique a créé 36 écoles industrielles proprement dites qui sont exclusivement destinées à fournir aux ouvriers et apprentis, le soir et le dimanche, les éléments d'une instruction scientifique et artistique, correspondant à leur profession.

Le nombre des élèves de ces écoles est de 10,597. Si j'ajoute à ce chiffre celui des individus qui, à un autre degré, vont étudier, soit dans les écoles professionnelles spéciales, soit dans les écoles d'art décoratif, soit dans les académies et écoles de dessin, le total des personnes qui annuellement s'instruisent en Belgique, en vue d'un métier industriel, dépasse le chiffre de 25,000. Or la population de la Belgique étant de 5,853,278 habitants, la proportion entre les habitants et les élèves de ces écoles est de près de 1 1/2 p. 100.

Dans certaines villes, à Bruxelles avec son agglomération, à Gand, à Charleroy, cette proportion atteint 1 p. 100.

En Hollande le nombre des écoles industrielles est de 32, celui des écoles professionnelles de 25, avec une population totale de 7,000 élèves environ.

La population de la Hollande est de 3,335,000 habitants; la proportion des élèves des écoles pour l'industrie n'atteint donc que 2 p. 1,000, ce qui n'est point un chiffre trop élevé, en comparaison avec la Belgique. Mais il convient d'ajouter que la population ouvrière hollandaise n'est en aucune proportion avec la population ouvrière de la Belgique, un pays presque exclusivement manufacturier. Je crois qu'on peut l'évaluer, sans crainte d'erreurs, à environ 50,000 personnes.

La proportion serait ainsi ramenée à un chiffre très honorable pour la Hollande.

La Suisse possède à cette heure, disséminées sur tous les points de son territoire, même dans les cantons les plus pauvres, 87 écoles, destinées à donner aux apprentis et aux ouvriers une sérieuse instruction professionnelle. Ces écoles comptent plus de 8,000 élèves, et je ne comprends pas dans ce chiffre ni les realschuler, où l'on fait de l'éducation manuelle, ni les écoles dites *de développement et de perfectionnement*, où le dessin figure comme branche d'enseignement.

Ainsi, pour le canton d'Appenzel (Rhodes extérieur), un des moins riches, des écoles de ce genre existent dans presque toutes les communes, et la plupart sont de fréquentation obligatoire.

Dans le canton de Thurgovie, il n'y en a pas moins de 17, contenant plus de 300 élèves. Si l'on remarque que le chiffre de la population industrielle de la Suisse ne dépasse pas 200,000 personnes sur 2,846,000 habitants, la proportion est plus élevée encore qu'en Belgique.

En Danemark, pays qui compte 2,096,467 habitants, la dernière statistique officielle déclare 77 écoles pour l'instruction professionnelle des ouvriers, avec plus de 6,000 élèves. L'école technique de Copenhague n'en possède pas moins à elle seule plus de 2,000. Ici la proportion est fort élevée, elle atteint environ 1/3 p. 100; pour Copenhague, elle est de près de 1 p. 100.

En Suède, j'ai trouvé 28 écoles professionnelles; celle de Stockolm possède 800 élèves, soit plus de 1/2 p. 100 pour la population générale de la ville.

En Italie, 136 écoles industrielles ou artistiques donnaient l'instruction à 16,274 élèves, lors de ma mission. Il ne m'a pas été possible d'arriver à établir, sur ce chiffre général, celui des ouvriers et des apprentis fréquentant simplement les cours du soir.

Je ne peux faire de statistique complète pour l'Allemagne et pour l'Autriche-Hongrie; les documents me font défaut, en raison de la multiplicité des institutions, qui sont généralement indépendantes de l'État et n'ont avec lui aucune relation même administrative et officieuse.

La décentralisation n'est point favorable à des travaux de cette nature; mais j'ai visité dans l'un et l'autre pays de nombreuses écoles de ce genre.

La plus importante de celles d'Allemagne, l'institution qui a servi de type à la plupart des écoles de l'Empire, est l'école de Hambourg, exclusivement fréquentée par des apprentis et par des ouvriers, et qui, en 1888, contenait 3,200 élèves.

Or la population de cette ville avec ses faubourgs est d'environ 400,000 habitants; la proportion de 8 p. 1,000 est donc énorme.

Les budgets des écoles de la deuxième circonscription s'élèvent à la somme de 87,000 francs, sur laquelle l'État contribue pour un total de 18,400 francs, soit 21 p. 100. Si l'on divise cette somme par le nombre des élèves, on obtient le chiffre de 36 francs comme représentant par an ce que coûte un élève.

Si nous tenions compte des non-valeurs, nous éléverions volontiers ce chiffre à 100 fr., ce qui revient à admettre qu'il y a un élève sur trois qui se trouve dans de bonnes conditions d'études. Ces moyennes se retrouvent dans presque toutes les circonscriptions, et nous avons cru utile de les faire connaître; ce qui en fournit le principal in-

térêt, c'est que la population scolaire des écoles de dessin a plus que doublé depuis la réorganisation ou la création de ces écoles, que la marche progressive suit un cours régulier et que nous espérons voir le Parlement augmenter les crédits de l'Administration des beaux-arts affectés jusqu'ici à une œuvre aussi favorable aux industries, ces crédits devenant chaque jour de plus en plus insuffisants.

Si nous examinons les résultats, nous trouvons à Nancy une bonne école, on y dessine et l'on y peint la fleur avec talent; le cours d'art décoratif et de jolis dessins de jeunes filles sont à signaler.

L'École industrielle des Vosges à Épinal est de premier ordre, surtout pour son enseignement de la mécanique; le cours municipal de la même ville s'est distingué par de bonnes études de stéréotomie en relief, de bons dessins de machines et d'excellents relevés. A Troyes et à Bar-le-Duc, des relevés d'architecture et de mécanique ont mérité principalement pour Troyes une haute récompense, et Châlons-sur-Marne présentait un ensemble satisfaisant.

Vitry-le-François, Langres, Souppes et Château-Landon ont rivalisé d'efforts et ont été remarquées soit par de bonnes épures accompagnées de reliefs, soit par de jolis travaux de menuiserie.

L'École de la Société industrielle de Reims, en dehors d'excellentes études, a montré un intéressant projet de transmission sur un programme donné. La ville de Reims vient, sous le titre d'École régionale des arts industriels, d'organiser son école avec un programme très complet dont nous espérons beaucoup.

Les efforts tentés en vue de la création, dans tous les centres de fabriques, de cours d'art décoratif méritent toute notre sollicitude et tous nos encouragements. Cet enseignement doit conquérir sa place dans l'opinion publique.

Cette dernière, fait observer M. Pillet, garde ses préférences pour ce qu'elle croit être le grand art, sans se rendre suffisamment compte des services qu'est appelé à rendre l'enseignement préconisé. Nous appelons à ce sujet la bienveillante attention de l'Administration supérieure sur les examens du professorat qui ne contiennent aucune épreuve de composition décorative. Il en résulte que dans certaines localités les professeurs des lycées, malgré les garanties offertes par leurs diplômes, sont souvent incapables de faire des cours de cette nature dans les cours municipaux; d'un autre côté, les budgets des écoles ne permettant pas toujours de rétribuer convenablement un professeur spécial qui consentirait à se déplacer pour cet unique emploi; les autres emplois étant pris par le professeur diplômé, il se trouve de ce fait que ces cours sont placés dans une situation peu favorable à leur développement. Ce que nous demandons existe dans les examens de la ville de Paris, et nos efforts tendront à introduire cette réforme réclamée par toute l'inspection.

Nous voulons signaler aussi quelques observations qui nous ont paru très judicieusement présentées par M. Pillet au sujet des ouvriers du bâtiment, qui forment, en France comme à l'étranger, la meilleure partie des élèves de nos écoles. On comprendra alors

d'autant plus quel intérêt s'attache à ce que le cours de dessin appliqué au bâtiment soit bien compris. M. l'inspecteur conçoit l'organisation de leur enseignement de la façon suivante.

Tout élève se présentant comme appartenant au bâtiment serait tout d'abord placé dans les cours élémentaires, puis ensuite dans le cours moyen de dessin géométrique. Il y passerait six mois et ne se spécialiserait qu'ensuite. Après quoi, il serait mis dans une des trois sections : pierre, bois ou fer. Le professeur aurait, pour chaque corps d'état préparé, de grands modèles muraux gradués, que les élèves dessineraient tous dans leur ordre.

Comme travail de fin d'année, le professeur donnerait à tous ses élèves le plan, les élévations et les coupes d'un bâtiment très simple. Il leur apprendrait à le dessiner, ce qui les mettrait en possession de la lecture d'un plan; après quoi, à chaque élève il donnerait à étudier les détails de construction qui rentrent dans sa spécialité. Les maçons feraient les détails de maçonnerie et de terrassement, les menuisiers étudieraient les portes et les fenêtres, les parquets, et ainsi de suite. Cela ressemblerait beaucoup au concours de construction générale qui entrait autrefois dans les programmes de l'École des beaux-arts; seulement les diverses parties du concours seraient faites par des élèves différents.

Quant aux employés des ponts et chaussées et aux commis d'architectes, qui doivent avoir des connaissances générales, ils feraient l'étude entière comme s'ils résumaient en eux plusieurs élèves de spécialités différentes.

On conçoit qu'après plusieurs études de ce genre, les ouvriers arriveraient non seulement à connaître ce qui leur importe, mais encore à s'entendre entre eux pour l'exécution en commun d'une même construction. Cet enseignement ainsi compris donne de bons résultats, rien n'est plus simple que de le généraliser.

L'application des nouveaux programmes du dessin a traversé la Méditerranée, et nous en avons déjà retrouvé les bienfaits dans nos établissements universitaires; il est de toute justice que nous rappelions l'École des beaux-arts d'Alger et le cours municipal d'Oran.

Malgré quelques bons travaux d'architecture et de sculpture de l'École d'Alger, nous souhaitons de voir apporter dans cet établissement, dans la direction générale des études, des changements nous permettant de voir renouer les traditions d'un art local dont nous déplorons la perte.

Pour terminer cet examen, dans lequel nous avons cherché à mentionner autant que possible le mérite partout où nous l'avons rencontré, nous devons ajouter que les écoles qui nous ont échappé ou même qui n'ont pas été récompensées par le jury ne doivent pas en conclure qu'elles sont dans une mauvaise voie. Le fait seul de l'admission constitue déjà pour elles une récompense, car le jury chargé de cet examen a dû pour plusieurs raisons se montrer fort sévère. Comme dans toutes les expositions, la question du local joue un rôle considérable, et nous aurions pu sans difficulté couvrir

le double de l'espace de celui qui nous était réservé, s'il nous avait été possible d'exposer tous les travaux. Au milieu de cette variété de dessins dont nous avons apprécié la valeur, n'hésitons pas à dire toute notre pensée. Nous souhaitons de voir l'enseignement initial du dessin encore plus approfondi; certes il y a dans diverses écoles des résultats très beaux dans les classes supérieures, mais ils accusent surtout la personnalité des professeurs. Nous n'entendons pas par cela parler de dessins retouchés par ces derniers, le jury a été impitoyable pour tout ce qui ne présentait pas un caractère absolu de sincérité. Ce que nous ambitionnons, c'est de voir la simultanéité des études en dessin géométral et en dessin perspectif donner aux premières études la solidité qui leur manque encore.

Pour former des artistes industriels surtout, les efforts des professeurs sont souvent entravés par le manque de progression d'une classe à une autre. Les cours existent et sont bien faits, mais ils ne sont suivis en général que par des spécialistes, architectes, mécaniciens, ingénieurs, et les décorateurs futurs se contentent d'étudier le dessin perspectif. Les élèves et, nous l'avons déjà dit souvent, les parents sont pressés de voir arriver la fin des études, et quelquefois aussi les professeurs cèdent trop facilement.

S'il en était autrement, ce ne serait pas du temps perdu, et les élèves n'aborderaient telle ou telle branche de l'art que lorsqu'ils seraient bien en possession des moyens nécessaires pour y réussir, de même qu'on a besoin de savoir parler et écrire correctement avant de chercher à devenir poète, orateur ou historien.

Nous tenions à revenir sur ces observations, dont on trouvera, nous l'espérons, l'excuse dans la foi que nous inspire l'œuvre entreprise par M. Eug. Guillaume pour le relèvement de nos industries par la connaissance et la pratique du dessin.

Le nom de l'éminent statuaire restera à jamais attaché à cette œuvre d'une si haute portée; il y a sacrifié une grande part de ses nobles travaux. Nous avons pu voir avec quelle éloquence et avec quelle patriotique ardeur il en a poursuivi la réalisation.

L'éclatant succès de l'exposition des arts du dessin sera pour M. Eugène Guillaume la suprême récompense de tant de généreux efforts, et les industriels et les artistes éminents composant le jury de la classe V *bis*, en chargeant leur rapporteur de lui témoigner leur respectueuse reconnaissance pour les services rendus aux arts et à l'industrie, nous ont imposé la plus douce des missions et le plus agréable des devoirs.

A côté de tous ces trésors de l'imagination et du génie, de la méditation et de l'étude dont Paris vient de présenter l'ensemble à l'admiration de l'Europe et du monde entier, l'exposition de l'enseignement des arts du dessin aura marqué un pas décisif dans les progrès de notre civilisation et de notre art national.

P. S. Nous espérons, par les observations qui précèdent, avoir rendu fidèlement l'impression du jury, et nous nous excuserons si cette étude ne contient rien de personnellement bien nouveau; nous avons cru bon de recueillir et de fixer même ce qui avait été déjà dit, quand ce qui a été dit peut être utile. Nous avons cherché à signaler

les points les plus intéressants des rapports de nos excellents collègues MM. les inspecteurs de l'enseignement du dessin et des musées, auxquels nous adressons tous nos remerciements pour la peine qu'ils ont prise à nous rendre notre tâche plus facile. Nous prions l'Administration supérieure d'agréer les mêmes sentiments de gratitude, ainsi que notre infatiguable et dévoué chef du bureau de l'Enseignement, M. Crost, dont le zèle et l'intelligence si pratique en ont fait notre affectionné et indispensable collaborateur.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Classes 1 et 2. — Peintures à l'huile. — Peintures diverses et dessins. — M. Lafenestre, rapporteur. 1

Classe 3. — Sculpture et gravure en médailles. — M. Kaempfen, rapporteur. 75

Classe 4. — Dessins et modèles d'architecture. — M. de Baudot, rapporteur. 97

Classe 5. — Gravure et lithographie. — M. Bracquemond, rapporteur. 111

Classe 5 *bis*. — Enseignement des arts du dessin. — M. Paul Colin, rapporteur. 121